Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رؤى
2

هوامش هاملت

قراءة نقدية فى هوامش ترجمة النص إلى العربية

د. محمد مدنى





هوامش هاملت

قراءة نقدية فى حواشى ترجمات النص إلى العربية

الكتاب: هوامش هاملت

قراءة نقدية في حواشي ترجمات النص إلى العربية

المؤلف: د. محمد مدني

لوحة الغلاف: الليل .. ماكس بيكمان

الناشر: دار الهدى للنشر والتوزيع

طباعة: دار القبس للطباعة وفصل الألوان

رقـــم الإيداع: 2001/3574

الترقيم الدولى: 60 ـ 55 ـ 5822 ـ 977



المنيا ـ 5 ميدان الساعة – ص ب 4 عمومى

ت 0123454568 - 086/377034

فاكس 086/346713

هوامش هاملت

قراءة نقدية في حواشي ترجمات النص إلى العربية

د. محمد مدني

دار الهدى للنشر والتوزيع



إهــــداء

إلى "مي"

وهي تتصفح

بعينين صافيتين عالم شكسبير..

وإلى ..

المؤمنين بمغامرة البحث وجديته،

والباحثين عن الحقيقة بلا ميل أو هوى،

والذين يسمون بجلال العقل الناقد فوق الأنساق الصارمة للتصنيف،

والقادرين على تأمل النص الأدبي بوعي لا يفتقر التذوق،

إليهم أرفع اعترافاً بالجميل،

وأخطو خطوة من خطوات التقرب

محمد



مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى مغامرة القراءة النقدية لظاهرة "الهوامش" أو "الحواشي" التي قد يستخدمها المترجم في حقل الترجمة الأدبية، بوصفها أداة فنية ووسيلة منهجية تساعده في إنتاج ترجمته للنص الأدبي الأجنبي على أفضل صورة ممكنة، وتسهم في تهيئة هذا النص المُترجَم للتلقي المناسب في البيئة الثقافية الجديدة .

وربما تكشف الدراسة عن جزء من مسارها التنظيمي بداية من العنوان، حيث تخيرت هوامش ترجمات "هاملت" إلى العربية جانباً تطبيقياً لها؛ بمعنى أنها ستتعامل مع الهوامش الموجودة في ترجمات النص الأدبي بعدما نُقل من لغته الأصل - الإنجليزية - إلى اللغة العربية - الأم - بالنسبة

للمترجم. ولا يعني هـذا أن الدراسـة تغفـل إمكانيـة وجـود حواشـي شبيهة ومماثلة قد يستخدمها المترجم إذا مـا أراد أن يعكس مسـار الترجمـة، ذلك حين يترجم نصوصاً أدبية من لغته الأم إلي لغة أجنبية أخرى يتقنها، حيث تمثل الهوامش في كل مسار من مسارات الترجمة واحداً من وجهي العملة.

وقد حـاولت الدراسـة في إطارهـا "النظـري" - الـذي كـان يطمـح للنظريـة فلـم ينـج مـن التنظير - أن تحـدد مبدئياً طبيعـة هـذه الهوامـش وخصائصها الفنية والمنهجية، وتنوعها في إطار ترجمة النص وصياغته، كمـا حاولت أن توضح مجموعة الوظائف المنوطة بهذه الهوامش، ودورها اللغوي، والفني، والثقافي، والمعرفي، في خدمة النص المترجم. ودوافع استخدام المـترجم لهذه الهوامش، ومبررات لجوئه لها. كما حاولت الدراسة - من منظورهـا - أن تبيّن الأداء المنهجي المناسب في القراءة النقدية لهذه الهوامـش علـى هـدي من طبيعتها، ووظائفها المتنوعة بتنـوع الهوامـش مـا بـين هوامـش تفسـيرية شارحة، أو تأويلية، أو لغوية، إلى هوامـش تاريخيـة، أو أسـطورية... ومـا تقدمه كل هذه الأنواع من وظائف متباينة، تدور كلها في فلك العلاقات الفنية المختلفة التي تقوم بين متن النص المترجم والنـص الأصلـي، والـتي لا تنفصـل بحال من الأحوال عن فلك القضايا الموضوعية التي يطرحها النص.

وقد تخيّرت الدراسة زاوية محددة - ومؤقتة - في تناولهـا النقـدي لهذه الظاهرة، تمثلت في محاولة الكشف عن طبيعة التباينات أو المتشـابهات التي يمكن إدراكها بين الهوامش المدونة في ترجمتين مختلفتين - أو أكثر من

ترجمتين - لنص أدبي واحد، و تحليل وتفسير هذه التباينات أو المتشابهات، بشرط أن تكون الترجمات قد صدرت في لغة وثقافة واحدة، وعن مترجمين مختلفين، بصرف النظر عن تحديد الفارق التاريخي بين الترجمات، وذلك مما سوف يثمر عن اختلاف في الرؤى ومناهج الترجمة بالطبع. وهي اشتراطات تسعى للوصول إلى نتائج أكثر موضوعية بما يمكننا من الاطمئنان إليها قدر المستطاع في بحث الظاهرة.

وقد تخيرت الدراسة في إطارها التطبيقي واحدة من مسرحيات وليم شكسبير هي مسرحية "مأساة هاملت، أمير الدنمارك"، وذلك لأسباب عدة أوضحتها الدراسة في تفاصيلها، لعلنا نذكر منها شهرة النص ومستواه الفني الرفيع الذي لا يدانيه شك مهما اختلفنا في تفسير العمل، وإن نظر هذا النوع من الدراسات إلى الاختلاف بوصفه أمراً محموداً ومرغوباً فيه. ولكن أحد أهم أسباب اختيار هذا العمل يرجع إلى طبيعة النص ذاته، وما يمكن أن يحتمله من هوامش ليس في حال ترجمته فقط، بل حتى في حدود النص الأصلي عبر مختلف طبعاته المحققة المعاصرة. ومما لاشك فيه أن اختيار التطبيق على "هاملت" كان مغامرة على كافة المستويات على نحو ما ستكشف عنه الدراسة.

وقد جاءت معالجة الإطار التطبيقي للدراسة في مجموعة من المحاور التحليلية هي: ترجمات هاملت إلى العربية، والدوافع المنهجية لأسباب اختيار الباحث للعينات النصية المترجمة، ثم محور تحليل هوامش المقدمات التي يقدمها المترجم لتسبق متن الترجمة، ثم هوامش الإشارات

أولاً: الإطار النظري

الأسطورية، يليه محور هوامش الإشارات الدينية، ثم هوامش اللغة والتلاعب اللفظي. وأخيراً هوامش الرؤية النقدية التي ينطلق منها المترجم.

وإذا كانت الدراسة قد كشفت عن مجموعة من النتائج تسهم جميعها في سبر أغوار العلاقات المتشابكة حول مادة "الأدب"، والقائمة بين حقول مثل الترجمة الأدبية والنقد الأدبي والأدب المقارن، فإن الدراسة تعمل على هدفين أساسين تجتمع هذه الحقول عليهما؛ أولهما محاولة فهم العمل الأدبي المترجم عبر قنوات جديدة لم يتطرق لها النقاد من قبل، ثانيهما محاولة وضع تصور تأسيسي منهجي لهذا النوع غير المألوف من الدراسات الإنسانية المتداخلة التي قد تتوغل وتتمحور - في إطارها التطبيقي - داخل نقطة صغيرة محددة، لكنها تتعامل معها من منظور أكثر اتساعاً وشمولاً، وربما يتوسع المنظور حتى يشمل الثقافات المقارنة إن لزم الأمر!.

والباحث إن ادعى لدراسته شرف حداثة المحاولة ومغامرتها، وطموحها في التجريب النقدي، وإن ظن تمسكه بالمنهجية في حقل الإنسانيات المربك والمجهد، فهو لا يدعي شرف اكتشاف الأرض الجديدة التي مازال يرنو إليها.

والله ولي التوفيق ،،

محمد مدني

المنيا في أول مايو 2001م



(1) هوامش الترجمة الأدبية

يستعين مترجم النصوص الأدبية في كثير من عمله ببعض الحواشي التفسيرية، أو الهوامش المرجعية الموثقة، التي يدونها بنفسه حول بعض ما يراه غامضاً من ألفاظ وتعبيرات، أو أفكار ومعتقدات، وما هو غير معروف من شخصيات وأماكن وأحداث وردت في متن النص الذي يترجمه. ودوافع لجوء المترجم لمثل هذه الهوامش كثيرة ومتباينة، وإن كانت لا تخرج في مجملها عن رؤية المترجم للنص الأدبي الذي يرغب في ترجمته، وتصوره له في سياقاته الثقافية والتاريخية المغايرة والجديدة التي ينقله لها؛ حيث يدرك المترجم – بما يمتلكه من وعي بالعمل الأدبي، وإجادة لعملية الترجمة بكل أبعادها اللغوية والثقافية في البيئتين اللتين يتم بينهما تداول هذا العمل – أن

محاولـة نقـل بعـض الألفـاظ والتعبـيرات والأفكـار والمفـاهيم والمعتقـدات، أو محاولة التعريـف بالشـخصيات والأمـاكن والأحـداث الـتي وردت في النـص، وتفسـيرها داخـل مـتن الترجمـة للمتلقـي في البيئـة الجديـدة بمـا يتناسـب وأهميتها ومجال تأثيرها في العمل الأدبي، على النحو المتاح له والمسـموح بـه في متن النص المترجم بما لا يتعارض والنص الأصلي، قـد لا يزيـل غموضـها، ولا يعرفها أو يفسرها للمتلقي بالدرجـة المطلوبـة. عندئـذ يسـعى المـترجم إلى تحقيق ذلك بمنأى عن متن النص ذاته، ودون انفصال تام عنـه، مسـتخدماً في ذلك وسيلة الهوامش الملحقة بمتن الترجمة.

وقد يلجأ المترجم للهامش حين يـري أن ترجمتـه في بعـض مواضـع النص اكتفت بصياغة المستوى الدلالي المباشر للفظ أو التعبـير، دون أن تتعـداه إلى مستوى السياق الثقافي الذي يحمله هذا التعبـير أو ذاك الـتركيب اللغـوي. ودافع المترجم في ذلك الاكتفاء هو توخيه الأمانة، وحرصه علـى عـدم تحميـل متن النص بما لا يحتمل من إضافات، نظراً لما يكتنف محاولة ترجمة السـياق الثقافي من صعوبات ومزالق قد تخرج أحياناً بنص الترجمة عـن حـدود النـص الأصلي. عندئذ يسعى المترجم إلي استخدام الحاشية لتوضيـح وتفسـير السـياق الثقافي الذي لم يتمكن من تفسيره تفسيراً كاملاً عبر المتن.

وقد تتمثل بعض احتياجات المترجم للهوامش في أهمية إلقاء الضوء علـى بعـض الإشـارات الفنيـة أو الاجتماعيـة أو التاريخيـة أو الأسـطورية

والعقائدية التي وردت في المتن، وهي غير معروفة في ثقافة المتلقي، ولا يمكن تغافلها لما لها من تأثير على تلقي العمل الأدبي وفهم أبعاده المختلفة، وهنا يمكن للمترجم أن يستخدم الهامش لتقديم المعلومات الوافية الموثقة عن هذه الإشارات ودورها الفني في النص كي تحقق تأثيرها المطلوب على المتلقي في الثقافة الجديدة.

وإذا كان السياق التاريخي الذي أنتج فيه النص وما يستتبع هذا السياق من متغيرات سوف يفرض على المترجم أن يستعين أحياناً بالهوامش لكي يحقق لترجمته درجة التوافق المطلوبة بين سياقين تاريخيين مختلفين؛ السياق القائم في النص، والسياق القائم في مرحلة ترجمة النص، فإن مختلف السياقات الأخرى المصاحبة للنص سواء أكانت لغوية أم ثقافية أم سياسية واجتماعية ودينية ..، وما يتبعها من متغيرات، سوف تفرض بالتالي حاجاتها المختلفة على المترجم لكي يلجأ للهامش حتى يوضح للمتلقي ما يمكن أن يعتري النص المترجم من متغيرات ترجع للمفارقات والتباينات السياقية المتعددة التي ستنشأ ما بين هذا النص المترجم والنص الأصلي.

وقد يلجأ بعض المترجمين – وبخاصة النقاد منهم – إلى الهامش حينما يعنّ لهم أن يقدموا رؤية نقدية، أو تأويلاً فنياً مغايراً للترجمات السابقة على ترجمتهم، لاسيما لو تعارضت هذه الرؤية أو ذاك التأويل النقدي وسياقات النص التخيلية Co-text، بجوار السياقات المحيطة

الأخرى Context. عندئذ قد يفرد المترجم هامشاً مستقلاً لتوضيح ذلك وإن كانت نسبة هذا النوع من الهوامش قليلة، وتكاد تكون موقوفة على فئة المترجمين/النقاد.

وهناك بعض الإحالات الهامشية التي يشير فيها المترجم إلى حدوث حذفٍ أو قطعٍ قصدي من متن النص الأصلي،أو تحوير وتعديل تم بمعرفته في ذلك الموضع أو ذاك، وغالباً ما يرجع سبب الحذف أو التعديل والتحوير إلى عوامل قيمية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية، إلخ. وعلى الرغم من كراهيتنا لمثل هذه الحالات لما قد يسببه الحذف أو التحوير - غالباً - من خلل فني في سياق العمل وبنائه، ويؤثر على إحساسنا به وفهمنا له، وما قد يسببه الحذف أو القطع من عيوب في الترجمة بما يؤثر على تلقيها، إلا أنه وجب الإشارة لمثل هذا النوع من الهوامش غير المرغوب فيه.

ولا يفترض أن جميع الهوامش المستخدمة في الترجمة يجب أن تكشف عن براعة المترجم، ووعيه بالترجمة وتمرسه بها، أو تكشف عن رؤيته النقدية. كما أنه ليس معقولاً أن تكون قدرات المترجمين ومواهبهم وفهمهم أو تفسيرهم للنص المترجم على درجة واحدة ومستوى مماثل! ومن ثم يمكن النظر إلى تباينات الهوامش من هذا المنظور أيضاً؛ فقد تتمثل بعض احتياجات المترجم لهذه الحواشي أحياناً نتيجة لشعوره بالعجز عن إيجاد التعبير المطابق في اللغة التي يترجم إليها لشفرة أدبية ما وفدت مع النص الأصلي "الأجنبي"؛ ومن ثم قد يمثل الهامش مخرجا مهذبا لهذا الصنف غير

المتمرس على النحو المطلوب من المترجمين. وقد لا يكون الفشل في تحقيق التطابق اللفظي أو التفسير النصي للشفرة الوافدة في الترجمة دائما بسبب فقر لغة عن استيعاب نتاج لغة أخرى، أو بسبب قصور تراث أدبي في التعبير عن تراث أدبي آخر، بل ربما كان الثراء أو التنوع والغنى في اللغة المستقبلة من الدوافع الرئيسة وراء هذا الفشل. وفي الحالتين - وفرة البدائل أو فقرها - ستصبح المسألة من الأسباب التي تربك المترجم غير المخضرم.

مع كل هذه الحالات وغيرها، وفي ظل تنوع الحيثيّات، ستظل ترجمة النصوص الأدبية في حاجة ماسة إلى تدخل المترجم بحواشيه وهوامشه، ليقدم شيئاً من التفسير والشرح، أو التعريف والإيضاح، أو المرجعية الثقافية، حتى تستقيم الترجمة، وتتلاشى منها كل مواطن الغموض، وتصل إلى أقصى درجة ممكنة من التطابق اللغوي والتفسير الثقافي معاً، ويصبح النص بكل سياقاته في نهاية الأمر صالحاً للتلقي.

ومن الطبيعي ألا تكتنف النص الأدبي حين يقدم في سياقه الزمني أو التاريخي وبيئته الأصلية - مهما كانت درجة غموضه الفني - هذه الدرجة من الغموض - غير الفني بالطبع - التي قد يحملها أحياناً عندما ينقل إلى لغة وثقافة أخرى مغايرة؛ ذلك أن المؤلف الأصلي يعايش ثقافته بوصفه جزءاً منها، ومن ثم فهو يدرك طبيعتها جيداً، ويعرف كيف يقدم خطابه الأدبي إليها، مهما حمّله من شفرات لها دلالاتها اللغوية والفنية والثقافية. كما أن النص الأدبي في مجمله ابن بيئته ونتاج لثقافته، لذا فهو لن يقع في دائرة

القطيعة المعرفية داخل إطار ثقافته بالصورة ذاتها التي قد يعانيها حينما ينقل إلى ثقافة مغايرة، ذلك ما لم ينجح المترجم في تهيئة النص الذي ينقله للتلقي الملائم في هذه الثقافة الجديدة. وكثيراً ما تكون "هوامش الترجمة" إحدى أدواته الفاعلة في تلك التهيئة الثقافية، حيث تلعب دور المفتاح السحري لتحقيق ذلك "التوافق الفني" و "التوافق الثقافي" دون المساس بمتن النص.

لكن هناك بعض النصوص الأدبية التي امتد بها الأمد فصنع فارقاً زمنيا كبيراً ما بين تاريخ كتابتها للمرة الأولى كما قدمها مؤلفها، وتواريخ إعادة نشرها مرة تلو أخرى عبر هذا الزمن في بيئتها المنتجة لها، ومن ثم فإن هذا الفارق الزمني سيصنع نوعاً من الغربة بين النص الأصلي (القديم) وقارئه المعاصر في البيئة ذاتها، وذلك في ظل تطور اللغة المستخدمة في هذه البيئة، وما يطرأ عليها من تحديث ومتغيرات. وفي ظل تطور المعطيات الثقافية والاجتماعية التي شكلت جزءً كبيراً من صناعة النص، واختلافها ما بين وقت كتابة النص ونشره للمرة الأولى ثم المرات التالية المتعاقبة عبر المراحل التاريخية. وهنا سنجد أن كثيراً من الطبعات المختلفة التالية لطباعة النص الأصلي ستضيف إلى هذا النص بعض الإضافات الهامشية التي ستشرح للقارئ الجديد ما طرأ عيه من متغيرات. وتبعاً لهذه المتغيرات وقوة آثارها على تلقي النص ستتغير طبيعة الإضافات وشكلها. وهذا يحدث في مختلف اللغات العالمية والثقافات التي خلفت تراثاً أدبياً خالداً ؛ فلا يمكن أن نتخيل مثلاً المعلقات الشعرية العربية التي صدرت في عصر ما قبل الإسلام وهي تقدم

للقارئ العربي المعاصر بلا شروح هامشية لبعض المفردات التي وردت في هذه المعلقات وصارت عبر البعد التاريخي مهجورة الآن. ولا يمكن في المقابل أن نتخيل الأعمال الدرامية اليونانية القديمة التي صدرت في العصر الذهبي لتلك الحضارة وهي تصدر اليوم بلا هوامش تفسيرية شارحة لبعض ما ورد في هذه النصوص المسرحية من تعبيرات وأفكار. وبالقياس لا يمكن أن نتخيل مسرحيات وليم شكسبير وهي تصدر للقارئ الإنجليزي المعاصر في مختلف الدول الناطقة بالإنجليزية - بدون إضافات توضيحية تفسر له بعض المفردات والتعبيرات القديمة التي كانت تستخدم في اللغة الإنجليزية وقتذاك.

وقد تتباين أشكال ومستويات هذه الإضافات التي تلحق بصورة العمل الأصلي (القديم) عند طبعه في صورته المعاصرة، فقد تكون مجرد هوامش تفسيرية وتوضيحية معاصرة ملحقة بذيل النص القديم، بغرض شرح أو تفسير أو تحديث بعض الكلمات والتراكيب الواردة، والتي طرأ عليها تغيير يستوجب الإشارة لما آلت إليه قياسا بالشكل الذي وردت عليه آنفا في النص القديم. وقد تتمثل هذه الإضافات أحيانا في صورة تعديلات كاملة موازية، أوفي صورة نص جديد مكتوب باللغة الأدبية المعاصرة يدرج في الصفحة المقابلة للنص الأصلي في صورته القديمة. ولعل كافة أعمال وليم شكسبير في طبعاتها الإنجليزية المعاصرة والمتعددة أحد أهم النماذج الدالة على هذين الشكلين من الإضافات[1].

---

(1) سوف نكشف عن بعض أشكال هذا التفاوت في الإصدارات الجديدة لمسرح وليم شكسبير من خلال استعراضنا لبعض نماذج الطبعات الإنجليزية المتباينة لمسرحية "هاملت" التي سنستعين بها في الجانب التطبيقي من الدراسة.

ومما لاشك فيه أن أي مترجم لهذه النصوص الأدبية القديمة سوف يستفيد من مجموع هذه الحواشي الملحقة على هامش متن النص الأصلي حينما يفكر في نقل هذا النص العتيق إلى لغة أخرى غير لغته الأصلية. وسوف يمثل هذا النوع من الهوامش والحواشي الإضافية الملحقة بالنص الأصلي بعض – وليس كل – الهوامش التي ستشملها ترجمة النص في اللغات الأخرى. وهذا مرهون برؤية المترجم، وخاضع لما سوف يجريه من تغييرات لغوية وثقافية يراها متماشية وترجمة النص، فقد يمكنه أن يقدم بعضاً من هذه الإضافات مباشرة في متن النص المترجم، وقد يضطر إلى إحالة بعضها لهامش جديد بصياغة جديدة، أو يضيفها إلى ما سوف يدونه من هوامش أخرى جديدة تتطلبها اللغة والثقافة التي يترجم لها.

ومن المألوف أن تتفاوت درجات الاستعانة بمثل هذه الشروح والهوامش والتعليقات داخل النص الأدبي المترجم، وأن تتنوع مستويات توظيفها تبعاً لطبيعة النص ومكوناته، وتماشياً مع ما قد يثيره النص من قضايا فنية وموضوعية في ذاته، ثم ما قد يثيره النص ذاته من قضايا شبيهة أو مغايرة بالنسبة للبيئة الجديدة التي يترجم إليها. فقد يثير النص المترجم في بيئة التلقي الجديدة قضايا مختلفة لم يكن قد أثارها في بيئته الأصلية. كما أن هذه الهوامش سوف تتباين بالضرورة من مترجم إلى آخر في إطار اللغة الواحدة تبعاً لتفسير المترجم للنص الأدبي الذي سيترجمه، وتبعاً لرؤيته الذاتية في كيفية تحقيق التواصل بين المتلقي الجديد وهذا النص. وقد تختلف

الهوامش أيضاً تبعاً للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المترجم من شعر أو نثر، قصة أو رواية أو مسرحية؛ فقد تتغير نسب وجود هذه الهوامش وأنواعها ومستويات توظيفها لخدمة النص المترجم من جنس أدبي إلى جنس آخر، فما قد تحتمله ترجمة الرواية من هوامش قد لا تحتمله القصة القصيرة أو القصيدة الشعرية، وما تستوجبه المسرحية منها قد لا تشترطه القصيدة..وهكذا.

كذلك ستختلف نسب تواجد هذه الهوامش، وتتباين فعالياتها من ترجمة نص أدبي إلى ترجمة نص آخر، وإن انتمى النصان إلى جنس أدبي واحد، أو صدرا عن مؤلف واحد، فليس كل ما تتطلبه مسرحية بعينها من هوامش قد تتطلبه مثيلاتها من المسرحيات الأخرى، ولا يمكن أن تتطلب قصيدتان – وإن كانتا لشاعر واحد وفي ديوان واحد – نسبة واحدة أو متقاربة من الحواشي عند ترجمتهما من قبل مترجم بعينه.

وقد تحدث هذه التباينات بصورة منطقية ومتوقعة عندما تتم ترجمة نص أدبي واحد أكثر من مرة في اللغة الواحدة، بسبب ما قد يحققه هذا النص من الشهرة والصيت؛ حيث إن تعدد الترجمات للأثر الأدبي الواحد في اللغة الواحدة – سواء أتمت هذه الترجمات على فترات تاريخية متباعدة أم متقاربة – سوف تصنع تعدداً في هوامش كل ترجمة تصدر لهذا الأثر، وسوف تتباين فعاليات هذه الهوامش لغويا وفنيا وثقافيا، بتعدد المترجمين وتباين ثقافتهم الخاصة، وتفاوت قدراتهم في إطار التعامل مع هذه اللغة التي سوف يترجم عنها.

بل من المؤكد إن هذه الهوامش سوف تتباين وستختلف نسب تواجدها، ونوعيتها وطبيعتها، نتيجة لتباين الطبعات التي سيلجأ إليها كل مترجم، واختلاف طبعة عن أخرى، ومدى ما تحمله كل طبعة من تفاوت في نوعية الهوامش التي حملتها قياساً بالطبعات الأخرى للنص ذاته. ولعل تعدد طبعات مسرحيات وليم شكسبير في اللغة الإنجليزية واختلاف طريقة تعامل كل طبعة مع النص الأصلي، والاختلافات الفنية والموضوعية في رؤى النقاد الذين يقدمون لهذه الطبعات، وما ينتج عن هذه الاختلافات ..كل هذا سوف يمثل أحد العوامل المؤثرة في وقوع بعض الاختلافات الشبيهة التي يمكن أن نجدها عندما تترجم هذه المسرحيات - باختلاف طبعاتها - إلى لغات عالمية مختلفة، أكثر من مرة[2]. وهذا التباين الأخير هو ما ستسعى تلك الدراسة إلى تحليله عبر بعض نماذج ترجمات "هاملت" إلى العربية، على نحو ما ستوضح الدراسة في إطارها التطبيقي.

---

(2) تمثل مسرحيات وليم شكسبير ظاهرة فريدة في هذا الشأن، حيث نجد أن المسرحية الواحدة تترجم في اللغة والثقافة الواحدة إلى عدد هائل من الترجمات التي لم يحظ أي نص أدبي أو كتاب آخر بهذا الكم ، ناهيك عن الدراسات المتباينة التي تقوم حول هذه الأعمال المسرحية وترجماتها. ويكفي أن نشير لدراسة واحدة أجريت على ترجمات ست لمسرحية هاملت في الفرنسية في إطار جماليات الترجمة ومستوياتها، لندرك أبعاد هذه الظاهرة. راجع:

R. Heylen: Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets. London, 1993.

ومن الطبيعي أن تُنسب بعض مصادر الاختلاف في كثير من هذه الحالات إلى الفترةِ التاريخية التي أُنتج فيها النص الأدبي، وإلى طبيعةِ اللغة المستخدمة وقتذاك، والتكوين الثقافي والفكري الخاص بالمؤلف من ناحية، وإلى الثقافة العامة والأفكار السائدة خلال تلك الفترة في بيئة النص الأصلي من ناحية ثانية، ثم اختلاف كل ذلك من ناحية ثالثة بالنسبة للمترجم، وأثر هذه المتغيرات ذاتها عليه حينما يقدم على ترجمة النص. أي أن الاختلافات التي يمكن أن نلمسها في هوامش الترجمة مسالة متبادلة ما بين النص الأصلي وسياقاته من ناحية، والنص المترجم وسياقاته من ناحية أخرى. ولئن أردنا أن نمثل لذلك مرة أخرى من الأدب الإنجليزي سنجد ترجمات أعمال الكاتب المسرحي "وليم شكسبير" إلى العربية تختلف اختلافاً بيناً من حيث طبيعة اللغة والمركب الثقافي والإطار الحضاري عن ترجمة أعمال كاتب مسرحي آخر مثل "جون آردن" أو "بيتر بروك" مثلاً. مثلما ستختلف بالضرورة ترجمة راوية لـ "تشارلز ديكنز" من حيث اللغة والمركب الثقافي وطبيعة البناء الفني عن ترجمة لرواية أخرى للكاتب "د.هـ. لورانس" أو "جون فاولز".وإن جاءت كل الأعمال باللغة الإنجليزية. وعلى الجانب الآخر ستلعب كل من ثقافة المترجم الذاتية، ودوافعه لترجمة هذا العمل أو ذاك، ومنهجه المتبع في الترجمة، وطبيعة رؤيته الفنية للنص ومدى فهمه أو تفسيره له، ولغته الفنية وخصائصه الأسلوبية التي تميز كتاباته عن غيره، وثقافة عصره بعامة.. يضاف إلى ذلك التأثيرات الناتجة عن الطبعات المختلفة

لهذه الأعمال وتاريخها واعتماد المترجم على أي منها..كل هذه المؤثرات وما بينها من ارتباطات قوية متداخلة سوف تلعب دورها الخاص والفعال في إحداث تباينات عند ترجمة العمل الأدبي الواحد في اللغة الواحدة أكثر من مرة[3]. ولعل هذا يفسر لنا من جانب آخر لماذا تختلف ترجمة خليل مطران لعمل من أعمال شكسبير عن ترجمة كل من جبرا إبراهيم جبرا ونعمان

---

(3) من الدراسات العربية المبكرة في هذا المجال دراسة للدكتورة لطيفة الزيات، عن التباينات الواقعة في الترجمات العربية لمسرحية ماكبث. حيث قامت في هذه الدراسة الموجزة بتحليل مبدئي سريع لطبيعة الاختلافات القائمة بين ترجمات ماكبث في العربية، وكان عدد الترجمات للمسرحية وقتذاك ترجمات أربع جميعها نشرت ما بين عام 1900م وعام 1932 م. للمزيد راجع: د.لطيفة الزيات: "ماكبث في الترجمات المختلفة" مجلة المسرح، القاهرة ، العدد الرابع، إبريل 1964م، ص25-31.

كما سبق أن أشار كذلك د. محمد عناني في واحدة من دراساته العديدة الجادة إلى طبيعة الاختلافات الفنية، واللغوية، والثقافية، التي تقع بين الترجمات المختلفة لنص مسرحي واحد في لغة واحدة، وذلك نتيجة لتباينات المترجمين ووعيهم، والاختيارات المتاحة أمامهم في انتقاء نمط اللغة المناسب للتعبير عن طبيعة النص والشخصيات. ومستوى هذه اللغة ، وطبيعة القاموس اللغوي، ومؤثرات التكوين البلاغي والفني الفارق لكل مترجم دون الآخر..، للمزيد راجع د. محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة . 1997م،ص 263-249

وقد عاد مناقشا الفكرة ذاتها مرة ثانية ومطبقاً لها على مجموعة أخرى من النصوص الأدبية متنوعة الترجمات، وذلك في أحدث دراسة صدرت له بالإنجليزية

See: M.M. Enani: On Translating Arabic A Cultural approach. G.E.B O, Cairo, 2000.pp191-225.

عاشور ومحمد عناني للعمل نفسه؟ ولماذا تختلف ترجمة مطران لعمل آخر من أعمال شكسبير عن ترجمة سامي الجريديني وترجمة جبرا وترجمة عبد القادر القط للعمل ذاته؟ ولماذا تختلف ترجمة محمد فريد أبو حديد عن ترجمة عبد القادر القط أو سمير سرحان لعمل واحد آخر..وهكذا.

ناهيك عن متغيرات أخرى بعضها يختص بالنص وقضاياه الفنية مثل نمط اللغة التي ينقل إليها، أهي اللغة الرسمية أم الدارجة؟ القاموسية أم التداولية ؟ وكذلك اللغة التي نقل عنها المُترجم هذا النص، هل هي اللغة الأصلية للنص؟ أم هي لغة وسيطة؟. أما بالنسبة للقضايا الإنسانية التي قد يثيرها العمل وما تتضمنه من متغيرات مثل تناظرها وتوحدها أو غيابها بالنسبة للبيئة التي يترجم لها، ومدى احتياج المتلقي لنوعية القضايا المثارة في النص، وتفاعله معها، وغير ذلك من متغيرات فاعلة سيكون لها دورها المؤثر في شكل الترجمة.

حقاً سوف يحاول المترجم الناجح في ترجمته أن يقدم النص – لاسيما لو كان تاريخياً – في إطاره وروحه التاريخيين، وأن تلتزم صياغته للنص بما يتوافق وطبيعة هذا النص والأطر والسياقات المختلفة التي أنتجته، لكنه سوف يكون مضطراً لأن يمنح هذا النص – عبر صياغته اللغوية – من ثقافة وتراث المتلقي الجديد ما يجعل العمل مقبولاً وصالحاً للتلقي، كما أنه سيكون مضطراً لأن تتواصل ترجمته مع ثقافة

العصر الذي يترجم له، وأن يبرز دلالات العمل الفني المتجددة، وأن يتغلب على المعوقات الفنية المختلفة التي ستواجهه في ثنايا الترجمة. وهنا قد يلجأ المترجم – بكثرة – لاستخدام هذه الهوامش التفسيرية والمرجعية.

جملة القول: إن كل هذه التباينات والمتغيرات اللغوية والفنية والثقافية والتاريخية سوف تنعكس على رؤية المترجم، وعلى تصوره للأثر الذي يترجمه، وستنعكس بالضرورة على منهجه في الترجمة، وعلى شكل الترجمة ذاتها، بما فيها هوامش المترجم الشارحة والتفسيرية والتوثيقية التي ستلعب دوراً مهماً في نقل سياق النص من ثقافة إلى أخرى.

إن النظرة المقارنة التي يمكن أن نستعين بها في تعاملنا مع نص واحد له من الشهرة والقيمة ما يدفع المترجمين إلى ترجمته أكثر من ترجمة مختلفة في إطار اللغة الواحدة، وعبر فترات زمنية مختلفة سوف توضح تماماً ما نقصده من تباينات مختلفة بين هذه الترجمات،بما فيها تباينات هوامش المترجم التي يقدمها في ثنايا ترجمته؛ فمثلاً ترجمة "متى بن يونس القنائي" لنص كتاب أرسطوطاليس (في الشعر) التي قدمت إلى العربية في أوائل القرن الرابع الهجري نقلاً عن النص السرياني، ثم ترجمة الدكتور شكري محمد عياد التي قدمها مع منتصف القرن العشرين الميلادي للأثر نفسه عن النص اليوناني، سوف تبين لنا المقارنة بينهما على الفور مدى الفوارق العميقة بين

الترجمتين على أكثر من جانب منها اللغوي، والثقافي، والمعرفي[4] وسندرك بالتالي مدى تأثير كل ترجمة من الترجمتين على الحياة الأدبية والفكرية في العصر الذي أنتجت فيه. مع ضرورة الوعي بكافة الدوافع والمتغيرات اللغوية والأدبية والتاريخية والثقافية المصاحبة لهاتين الترجمتين، وطبيعة الهوامش المستخدمة في كل منهما وفي أي ترجمة أخرى تصدر لهذا العمل.

وإذا كانت تباينات الترجمات المعنية بأثر تاريخي ذاع صيته مثل كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس قد تمت على هذا النحو من حيث الفهم والشكل والتأثير، وهو في الأصل مؤلف في فلسفة الفن! ، فلعل التباين أولى وأكثر منطقية حينما يقع في الترجمات المعنية بنص أدبي إبداعي خالص يقبل التأويل - بل يشترط في قراءته التأويل - مثلما هو الحال في النص الشعري والروائي والقصصي والمسرحي.

ولئن أردنا أيضاً أن ندلل على الفارق المتوقع بين الترجمات في حقل الإبداع الأدبي فربما يكفي أن نعقد مقارنة أخرى بين الترجمة التي قدمها

---

(4) ناقش الدكتور شكري عياد في التمهيد السابق على ترجمته لهذا الأثر، وفي دراسته التفصيلية الملحقة بنص الترجمة، والتي تمثل القسم الثاني من الكتاب، ناقش بعض هذه الفروق وآثارها الترجمتين، وعلى فهم النص، ومدى تأثيره على البلاغة العربية والحياة الأدبية والثقافية بعامة .. راجع للمزيد:
كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م. مواضع مختلفة.

رفاعة رافع الطهطاوي(1801-1871م) تحت عنوان (مواقع الأفلاك في أخبار تليماك) بوصفها الترجمة الأولى لرواية الكاتب الفرنسي فرانسوا فينلون F. Fénelon ، وعنوانها (Les aventurres de Telemaque) والترجمات الأخرى المختلفة التي صدرت في العربية للرواية ذاتها بعد ترجمة الطهطاوي، مثل ترجمة "عادل زعيتر" وغيرها من ترجمات مختلفة لهذه الرواية، عندئذ سندرك على الفور مدى الفارق اللغوي المعجمي الناجم عن التباين التاريخي بين تلك الترجمات الأدبية المختلفة. كما سندرك طبيعة فهم كل مترجم للنص ورؤيته له ودوافع ترجمته. وسندرك بالتالي مدى اختلافات الهوامش التي سيضطر كل مترجم منهم إلى تدوينها حول النص، بما يضمن له أن ترجمته ستكون أكثر نضجا ووضوحا، وأكثر تماسكا قياسا بغيرها من الترجمات السابقة، وإلا فقدت الترجمة مبرر وجودها.

ومن الطبيعي أن تلعب عوامل أخرى دورها المؤثر في تلك التباينات بجوار المتغير الزمني على نحو ما ذكرنا، مثل الطبيعة الفنية للعمل، ومعيار لأبعاد عملية الترجمة، وآلياتها، والهدف منها، ومنهجه في الترجمة من ناحية ثانية.. لكن أثر مجموع المتغيرات المختلفة التي ستنشأ نتيجة لتباينات وعي المترجم به وبدلالاته الحضارية والجمالية من ناحية، ثم درجة فهمه الفترة التاريخية وانعكاسها على طبيعة اللغة المستخدمة ومفرداتها المعجمية أو قاموسها، والمكونات الثقافية والفكرية السائدة في المجتمع، سيبقى هو الأثر الأكثر مباشرة ووضوحا في مثل هذه الترجمات، والأكثر انعكاسا على هوامش الترجمة.

ولئن كان العامل التاريخي وتباعد الفترة التي كُتب فيها النص الأدبي، أو الفترة التي تُرجم فيها، وعلاقتها بالمكونات الثقافية وبالقاموس اللغوي السائد في تلك الفترة التاريخية من الأمور المنطقية والحاسمة التي يمكن معها قبول مثل هذه الاختلافات، والوعي بها عبر المتغير الزمني الذي سيترك آثاره على الترجمات المتعاقبة، فإن غياب هذا المتغير - العامل التاريخي - في ظل ثبات النص الأصلي لن يمنع أبداً حدوث مثل هذه التباينات والاختلافات التي قد تقع في هوامش الترجمة، مثلما ستقع بالضرورة في بنية الترجمة ذاتها؛ فربما صدرت هذه التباينات - أو الاتفاقات النسبية الظاهرية في حالة الترجمة عن طبعة واحدة - في الهوامش والحواشي المثبتة بين ترجمتين أو أكثر لنص أدبي واحد تمت ترجمته أكثر من مرة إلى لغة واحدة، وفي فترة زمنية شديدة التقارب، إن لم تكن فترة واحدة، وعن طبعة أصلية وواحدة لهذا العمل.

إن هذه الاختلافات التي ستبدو في هوامش الترجمتين الصادرتين خلال فترة زمنية واحدة ستكون في ظننا نابعة من رؤية المترجم الفنية، ومكوناته الأدبية والثقافية، وقناعاته الفكرية وتوجهاته الإيديولوجية، وفهمه للنص في محيط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، ومنهجه في الترجمة. بشرط أن تكون اللغة التي يترجم منها النص هي اللغة الأصلية، لا لغة وسيطة، وهذه الأمور هي الجانب الأكثر أهمية لدينا هنا، إن لم تكن الهدف الرئيس مما نقصده في هذه الدراسة.

وقد تكون هناك بعض الاتفاقات النسبية في طبيعة هذه الهوامش وموضعها في النص وقد تتشابه بعض هذه الهوامش بين أكثر من ترجمة من قبل مترجمين مختلفين في اللغة الواحدة ولكن هذا مشروط بأن تصدر الترجمتان عن طبعة واحدة أو طبعتين تشابهتا إلى حد كبير في طريقة التعامل مع هذه الهوامش أصلاً . لكن حتى هذا الاتفاقات النسبية لن توحد تماماً بين مجموع الهوامش وستظل الاختلافات بين الهوامش في الترجمتين قائمة لأنها مرتبطة برؤية كل مترجم في النهاية.

ومن المألوف أيضاً أن تتباين نوعية الهوامش المثبتة في النص الواحد المترجم أكثر من مرة في لغة واحدة، وخلال فترة زمنية واحدة أو متقاربة، وأن يختلف تصنيفها النوعي ما بين هوامش ذاتية وأخرى موضوعية، ومن هوامش قد تهتم بالجوانب الحضارية، أو التاريخية، إلى أخرى تعنى بالقضايا السياسية أو الجغرافية، وهوامش آخر غيرها سوف تختص بالفروق الدينية، أو الأسطورية، أو الثقافية، أو اللغوية، أو النقدية أو الفلسفية.. إلخ، وذلك حسب معطيات النص ذاته. لكن سيظل الفيصل في وجود هذه الهوامش، ونسبتها، وأنواعها المتباينة دائماً هو المترجم نفسه؛ حيث إن كل ما يتعلق بهذه الهوامش من حيث أنواعها، ودرجات توظيفها، ومعيار صلاحيتها داخل النص، كل هذه التباينات مرهونة في نهاية الأمر بموقف المترجم من النص، ورؤيته المسئولة عما قد يحتاجه العمل المترجم من هوامش وحواشي. وإذا كان المؤلف سيظل دائما هو

صاحب النص ومبدعه في أي لغة يُترجم إليها النص، فإن المترجم – في المقابل – هو صاحب هوامش النص.

وإذا كان علينا أن نعترف بأن أي ترجمة تصدر لأي عمل أدبي لابد وأن تتأثر برؤية مترجمها وأيديولوجيته وثقافته وسماته اللغوية والأسلوبية المميزة له عن غيره، فإننا في المقابل لابد أن نعترف ضمناً بأن هوامش النص الواحد متغيرة دوماً بتعدد الترجمات، وتغيرها مرهون كل مرة بالمترجم وما تمليه عليه الظروف والمكونات الثقافية والاجتماعية واللغوية السائدة في فترة الترجمة. ولئن كانت طبيعة النص وشفراته الفنية وسياقه التاريخي ولغته وقضاياه ذا تأثير على هوامش النص المترجم، فإن رؤية المترجم لهذا النص والبيئة التي ينقل لها النص هما اللتان تحددان مدى احتياج الترجمة لمثل هذه الهوامش أم لا، مهما كانت طبيعة هذا النص، ومهما كان مقدار انتسابه لفترة تاريخية قريبة أم بعيدة، أو ما سيثيره من مسائل فنية أو قضايا خلافية.

ومن الأمور التي يجب مراعاتها عند قراءتنا للترجمات المختلفة للعمل الأدبي الواحد في لغة واحدة، وفي ظل اختلاف الفترات الزمنية التي صدرت فيها هذه الترجمات، أن نعي مقدار استفادة المترجم اللاحق من المترجم السابق، وأن نعي مقدار تجاوز المترجم اللاحق لترجمات سابقيه، ونضج ترجمة الجديدة عن غيرها من ترجمات قديمة. وعلينا أن نعي بالتالي

أن نضج الهوامش المستخدمة في الترجمات اللاحقة قياساً بالترجمات السابقة أمر منطقي، سواء ارتفعت نسبة تواجد الهوامش أم اختفت تماماً. ذلك أن منطق صدور الترجمات الجديدة ومبرر وجودها يجب أن تحققه رغبتها في تجاوز أخطاء الترجمات القديمة وتصويب سلبياتها. وبالقدر ذاته من الوعي علينا أن نتقبل كذلك أن عدم نجاح بعض الترجمات الجديدة في تحقيق رغبة التجاوز أو السعي للتطور لا يلغي أبداً منطقية القياس وصحته.

(2) وظائف هوامش الترجمة الأدبية

على الرغم من حالة التوجس – إن لم تكن الكراهية أحياناً – التي تعتري بعض النقاد – والمترجمين كذلك – لكل ما قد يمثل نوعاً من الإضافة على النص الأدبي المترجم، ورفضهم لكل أشكال الزيادة والحشو التي تأتي على حساب بنية النص الأصلي؛ حيث تُقيّم قدرة المترجم على فهم النص في بعض الأحيان ودرجة الوعي به، وحسن صياغته له، ومعيار تمكنه من اللغتين وامتلاكه الفني والثقافي لهما نتيجة لعدم لجوئه أصلاً إلى مثل هذه الشروح، أو لقدرته على تذويبها في بنية النص دون اللجوء لهذه الهوامش والحواشي، وعلى الرغم مما نلمسه من رغبة لدى بعض النقاد والمترجمين في المطالبة بنص أدبي مترجم ترجمة فنية، أكثر من

المطالبة بنص محقق تحقيقاً علمياً أو تاريخياً، وعلى الرغم من إيمان بعضهم بأن جهد التهميش والتحقيق والتوثيق مسألة غير واجبة عند ترجمة النص الأدبي ..، نقول على الرغم من كل تلك المبررات والحيثيات فإن هذا التوجس أو ذلك الرفض يظلان مجرد رؤية نقدية تقليدية الطابع برغم إطارها الموضوعي في حقل الترجمة؛ ذلك أننا قد نجد - في المقابل - بعض النصوص الأدبية أو الفنية ستفرض على المترجم ضرورة التدخل في بعض مواضعها فرضاً، أو قد نجد بعض الثقافات تفرض حاجتها المعرفية على المترجم لكي يوثق خلفيات بعض ما ورد بالنص من أسماء أو أحداث أو أماكن، ثم توضيح دلالات هذه الإشارات بجوار توثيقها المرجعي. لاسيما تلك الثقافات التي لم يتعود القارئ أو المتلقي بها على التعامل مع الموسوعات المتخصصة، أو تلك الثقافات التي مازالت تفتقر بعد إلى وجود مثل هذه الموسوعات أصلاً.

وقد يكون ذلك التدخل لصالح سلامة النص واكتماله عند نقله من بيئته الأصلية إلى بيئة لغوية وثقافية أخرى من ناحية، ولصالح الوظائف المرجو تحقيقها من هذا النص في البيئة الجديدة من ناحية ثانية. عندئذٍ قد لا يتوفر أمام المترجم من بديل موضوعي سوى أن يستخدم هذه الوسيلة المنهجية لضمان صحة نقل النص، وضمان تقديمه على أفضل درجة مطلوبة وممكنة من التطابق، فإن لم يكن فالتماثل ثم التكافؤ. بل ربما يُنتقد المُترجم إن لم يفعل ذلك، ويعاب عليه إن لم يتدخل لتدوين هامش، أو إثبات حاشية حول النص. وقد يدان إدانة موضوعية وفنية لإهماله خلفية مرجعية موثقة تتطلبها

ترجمة النص. وقد تتهم عندئذ ترجمته الأدبية بعدم الجودة، أو بافتقادها الدقة المنهجية، أو عدم صلاحيتها للتداول، ومن ثم ستؤكد فشلها، وفقدها لكينونتها ومبرر وجودها.

ويبدو أن أغلب المترجمين المتخصصين وذوي الخبرة حينما تدفعهم طبيعة النصوص الأدبية ذاتها إلى ضرورة التدخل في النص، أو حين تفرض عليهم احتياجات النص – الموضوعية أو الفنية – أو احتياجات البيئة الثقافية المستقبلة ذلك التدخل الموضوعي، فإنهم يفضلون استخدام هوامش النص بوصفها وسيلة منهجية، وذلك لأسباب عدة متكاملة؛ ربما كان أولها أن هذه الهوامش وسيلة موضوعية مشروعة تمكنهم من تقديم تفسيرهم ورؤيتهم المميزة والمتفردة للنص، وتمكنهم من إيضاح ما يحمله هذا النص من خبايا عبر ثنايا شفراته اللغوية والبلاغية، وعبر مضامينه الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والحضارية، كما أنها تتيح لهم فرصة التعليق الموضوعي – والنقدي أحياناً – على كثير من القضايا الفنية والمناحي الذوقية والجمالية. مثلما تتيح فرصة تفسير الاختلافات اللغوية، وتحليل الفروق الثقافية والحضارية والتاريخية التي يمكن أن تقوم بين بيئة النص الأصلي وبيئة النص المترجم.

وثاني هذه الأسباب أن هذه الهوامش وما قد تقدمه من وظائف تختص بعمليات شرح وتفسير وإضاءة لبعض مستغلقات النص الأدبي، وما تقدمه من تفسير للتحولات اللغوية، أو الإبانة المرجعية تاريخية كانت أم أسطورية ودينية، وما قد تحققه للنص المترجم من درجة مطلوبة من التكافؤ

الثقافي والفني بينه وبين النص الأصلي، فهي تحقق للمترجم كل تلك الخدمات والوظائف الفنية والموضوعية بطريقة حرة نسبياً، وبدون أن تتعارض استعانته بهذه الهوامش المتنوعة مع جسد النص؛ حيث إن هذه الهوامش تدرج وتقدم للمتلقي في إطار الهامش المنفرد في موقعه عن البنية اللغوية النهائية التي ارتضاها المترجم للنص في صياغته اللغوية الجديدة. كما أن هذه الهوامش رغم استقلالها الموضعي عن المتن فهي مرتبطة ومتعلقة دوماً بهذا المتن الذي وضعت له، حيث إنها لا تمثل أي دلالة فنية حينما تعزل عن النص. ولذلك يجد المترجم بغيته في الهوامش التي تحقق له هذه الحالة المريحة من الارتباط الموضوعي بالنص الأدبي والانفصال الظاهري عن جسده. لذا فالهوامش يمكن أن تقوم بكثير من هذه الوظائف وهي أبعد ما تكون عن إحداث أي نوع من الزيادة والترهل اللغوي على هذا المتن، أو التدخل المباشر في تكوينه. وفوق ذلك فهي لا تحدث أي إعاقة فنية لعملية التواصل والتلقي؛ حيث يستطيع المتلقي للعمل أن يتجاهل كل هذه الهوامش إن أراد ذلك.

ومن الوظائف الرئيسية التي يمكن أن تقوم بها هذه الهوامش أنها قد تبين لنا عن منهج الترجمة الذي ينتهجه المترجم، وتمكننا من مقارنة منهجه في الترجمة بمناهج غيره من المترجمين الذين قاموا بترجمة النص ذاته في اللغة نفسها. كما أنها تبين لنا مقدار التزامه بهذا المنهج طوال عملية الترجمة والنقل، وهي تكشف لنا عن مقدار وعي المترجم بالنص الأدبي في زواياه المختلفة، وطريقة معالجته له عبر هذا المنهج. بل هي فوق ذلك كله قد

تكشف لنا في أحيان كثيرة عن المنهج النقدي الذي يلتزم بـه المـترجم وينطلـق منه، لاسيما حين يكون هذا المُترجم في الأصـل نـاقداً أدبيـاً ويمـارس وظـائف النقد على الشكل الأدبي ذاته الذي يترجم منه هذا النص أو ذاك[1].

(1) سبق للباحث أن تناول أثر المنهج النقدي الذي يلـتزم بـه النـاقد/المـترجم أو النظريـة النقدية التي يعتنقها على رؤيته لحقل الترجمة الأدبية وآليات العمـل بـهذا الحقـل، والتأثير الديناميكي القائم بينهما، وكيف أن هذا المنهج النقدي قـد يحكـم كثـيراً مـن آليات الترجمة لديه، من أول عملية الاختيـار لكـاتب مـا أو لنـص دون آخـر، مـروراً بالمقدمات النقدية التي يقدم بها ترجمتـه لهـذا النـص أو ذاك، ووصـولاً إلى جماليـات الترجمـة علـى نحـو النمـط اللغـوي الـذي يرتضيـه. وقــد أكــدت تلــك الدراســة أن الناقد/المترجم حينما يقدم على ترجمة نص أدبي ما فإن ترجمته لهذا النص لا تنفصل كلياً عن نشاطه النقدي؛ بمعنى أن الناقد/المـترجم يتعـامل مـع النـص المترجم تعـاملاً منهجياً لا يحرم بصورة أو بأخرى من رؤية نقدية شبه متكاملة، وإن جاءت بدرجات متفاوتة. وقد أكدت تلك الدراسة على أن هذه الرؤية النقدية الخفية أو المضمـرة والـتي قد تنم عنها بعض أبعـاد العمـل المترجم، أو تظـهر عنـد تحليـل النـص، هـي رؤيـة يفترض أنها تتسق في الغالب مع النظرية النقدية الكلية أو المنهج النقـدي العـام الـذي ينطلق منه هذا النـاقد ويحكـم آليـات ومفـاهيم نقده التطبيقـي، لاسـيما حـين يكـون الجنس الأدبي الـذي يتعامل معه هذا الناقد/المترجم في النشاطين – النقد والترجمـة – واحداً. وكان الشكل المسرحي هو الجنس الأدبي الذي تخيرتـه الدراسـة كنمـونج تطبيقـي، عبر مجمل جهود عبد القادر القط في الترجمة إلى العربية عن المسرح العالمي. وقد أظـهرت تلك الدراسة عبر جانبها التطبيقي مجمـوع الأطـر الـتي يمكـن مـن خلالهـا قيـاس أو إثبات مدى توافق رؤية الناقد ووعيه النقدي عند تعامله كمترجم مـع نـص أدبـي مـا، بما يحقق له ولعملـه المـترجم في النهايـة التميز والخصوصيـة عنـد مقارنـة ترجمتـه بالترجمات الأخرى للمزيد راجع: محمد مدنـي: النقـد وترجمـة النـص المسـرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة النص المسرحي، دار الهدى، المنيا، 2001م.

وإذا كانت هذه الوسيلة المنهجية تكشف لنا في أحد جوانبها عن طبيعة اهتمامات المترجم، وعن جانب من أيديولوجيته المضمرة، وقناعاته الفكرية، ونوعية الموضوعات والقضايا التي تشغله عند تعامله مع النص الأدبي الذي تخيره للترجمة، كما أنها قد تكشف عن منهجه في الترجمة من ناحية، أو منهجه في النقد الأدبي من ناحية أخرى، فإنها تكشف لنا – بجوار ذلك كله – عن نوعية الأطر المعرفية والمفاهيم الإدراكية التي ينطلق منها المترجم نحو هذا النص أو ذاك، وقد تنم عن مدى إلمامه بالمعطيات الجمالية والثقافية والمعرفية للغتين – المترجم عنها والمترجم إليها – بما يحقق للترجمة في النهاية ما يمكن تسميته بصحة وثراء التوصيل.

بقدر ما تبين لنا هذه الوسيلة المنهجية كذلك عن طبيعة توجهات المترجم الثقافية والفنية، وعن بعض ما يقصده من وراء هذه الشروح والهوامش التي يلحقها بالنص. وقد توحي إلينا عبر تحليلها النقدي بطبيعة الخطاب الأدبي الذي يرغب المترجم في تقديمه لثقافته حين ينقل لها نصاً بعينه تم اختياره عن قصد ووعي.

وقد تكشف لنا بعض تفاصيل هذه الهوامش – من طرف جانبي – عن دوافع المترجم الفنية نحو نقل شكل أدبي بعينه أو عمل فني بذاته؛ مثلما كان الأمر مع كثير من النصوص المسرحية التي ترجمت في العالم العربي في القرنين المنصرمين، والتي جاءت في أغلبها بغرض إمداد الثقافة العربية وتغذيتها بهذا اللون الأدبي، الذي لم تكن قد نهلت عنه هذه الثقافة من قبل.

فضلاً عما تحققه هذه الحواشي - المرجعية منها بخاصة - من تميز وجودة علمية لتلك الترجمة إذا ما قورنت بغيرها من الترجمات الأخرى التي صدرت للنص ذاته في اللغة ذاتها، لكنها لم تتضمن مثل هذه الحواشي.

تبقى لنا واحدة من المهام التي تقوم بها هذه الهوامش، وهي من الأهمية بالقدر الذي يدفع المترجمين إلى التمسك بها وتفضيلها، لأنها من المهام التي تتداخل مع وظيفة النص الأدبي مباشرة؛ حيث لا تكتفي هذه الهوامش والتعليقات بمساعدة مترجم النص الأدبي على تحقيق حالة التقارب المرجوة بين المتلقي الجديد وما يقصده المؤلف الأصلي فقط، بل ربما حققت ما هو أبعد من ذلك حينما تنجح في الكشف عن بعض ما يرمي إليه هذا المؤلف عبر النص من مغزى Significance، وحينما تنجح في تحقيق أكبر قدر من التأثير الفني، وهو الهدف الذي يفترض أن المؤلف - وبالتالي المترجم - يعتزم إحداثه في نفس متلقي النص.

إن كل هذه المهام المركبة قد لا يتحقق تمامها من نشاط الترجمة الأدبية بمجرد إتمام الصياغة اللغوية التي يرتضيها الناقل لمتن النص المنقول فقط، وإن كانت هذه الصياغة هي الجزء الأكبر والأساس لكل عمليات الترجمة، إنما تظل الهوامش والحواشي المدرجة من قبل المترجم حول النص تحمل على عاتقها قدراً كبيراً من هذه المهام التي ذكرت، وغيرها من المهام التي لم تذكر وإن لم تقل أهميتها، بما لا يدع مجالاً لتجاهلها، وبما لا يسمح لنا كنقاد أن نتغافل عن دراسة هذه الحواشي عند تعاملنا مع النص الأدبي

المترجم. وبما لا يمنحنا الحق - في الوقت ذاته - في عزلها عن سياق النص المترجم، ولا في عزلها عن موقعها في البناء الفني للنص، وعن علاقتها بمكونات هذا البناء من لغة سرد أو حوار، أو حدث، أو شخصية، أو تفعيلة أو معنى شعري ..، وفقاً لطبيعة بناء كل عمل أدبي. فإن حدث مثل ذلك العزل تصبح كل هذه الحواشي عندئذٍ لا قيمة لها على الإطلاق.

والهوامش في تلك المهام تختلف تماماً عن وظائف المقدمة التي يكتبها المترجم، فالهوامش متابعة داخلية حية مع متن الترجمة في كل ما يثيره النص الأصلي في سياقاته المختلفة، بينما تأتي المقدمة كرؤية تجريدية شاملة وعريضة لكل قضايا النص التي واجهها المترجم، ورؤيته لعموم النص وطبيعته، ومكانته الفنية والتاريخية..، وغير ذلك من قضايا كلية.

(3)

هوامش الترجمة
إشكاليات الحرية والخطاب

تطالب الترجمة الأدبيـة المشـتغلين بها بمجموعة من القواعد والشروط الأساسية يجب الالتزام بها عند التصدي لترجمة أي نـص أدبـي، لعـل مـن أهمـها أن تـأتي الترجمـة عـن اللغـة الأصلية، وأن يحترز المترجم من كل ما قد يؤدي إلى تحوير النـص، وتحاشـي كل ما قد يعمل على تغيير صورته، وغير ذلك من شروط مألوفة في هذا الحقـل تهدف جميعها الحفـاظ علـى صـورة العمـل الفـني. لكـن أغلـب هـذه المطـالب والشروط في واقع الأمر – ومع الالتزام بها قدر المستطاع – لن تنفـي حقيقـة أن ترجمـة أي نـص أدبـي مـهما جـاهد صاحبـها لكـي يكـون أمينـاً وملتزمـاً في ترجمته، فإنها لن تأتي متطابقة تمام التطابق مع النـص الأصلـي، إذ لابـد أن

يخصب النص المترجم من ثقافة المترجم، ومن فكره، ووعيه، وأن يحمل شيئاً ولو ضئيلاً من رؤيته الفنية. كما أنه سيحمل قدراً كبيراً من خصائصه اللغوية والأسلوبية وصوره البلاغية التي استقاها المترجم بدوره من تراث ثقافته الأم أولاً، التي ستمثل بالضرورة قدراً كبيراً من ذخيرته التي يعتمد عليها في صياغة النص المستهدف نقله. وإذا اعتبرنا المترجم مفسراً بالضرورة فلابد أن (المفسر يعطي النص من ثقافته، ولابد أن يأخذ العطاء شكل الكشف أو أن نشعر بوطأة الكلمات)[1] وفي ذلك يتفاوت المترجمون وفق قدراتهم، ووفق ما هو متاح لهم من خيارات تقدمها لغتهم الأم وتراثها الأدبي.

وقد كثرت الآراء وتفاوتت المذاهب حول شروط الترجمة الأدبية وقضاياها عبر تاريخها الممتد إلى ما يربو عن ألفي سنة[2] وتناولت ضمن ما تناولته من أفكار وقضايا مدى حرية المترجم في التصرف في النص الذي يترجمه، وطبيعة التزامه تجاه هذا النص، هل هو مُقيد وملزم؟ أم هو التزام ضمني؟ وما هي حدود مسئولية المترجم ومستويات التزامه الفني والمنهجي عند صياغته للنص المنقول؟ هل هو التزام إلى حد التطابق وإن ندر حدوثه؟ أم مجرد البحث عن صياغة فنية تبتغي حد التماثل أو التكافؤ والتقارب؟ ثم

---

(1) د.مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ، الكويت، العدد 139، يناير 1995، ص75.

(2) See: George Steiner: After Babel , Oxford University Press, London, 1975, pp1238-239.

علاقة تلك الصياغة ومستوياتها بشكل الترجمة؛ هل تنتج لنا ترجمة حرفية؟ أم مجرد ترجمة الأفكار والمضمون بتصرف؟ أم هي امتزاج بين المضمون والألفاظ والصياغات المكونة له؟ وهل هي ترجمة تفي بكل خصائص النص الأصلي "الأجنبي" وعناصره اللغوية والبلاغية والجمالية؟ أم هي ترجمة تبحث عن "روح النص"؟ بما قد يتطلب التخلي عن صياغة النص الأصلي، والبحث عن صياغة مناسبة، ذات خصائص شكلية تتوافق والبيئة الجديدة التي يستنبت في تراثها الأدبي هذا النص بفعل الترجمة؟.

ثم ما هي حدود العلاقة الأدبية المفترض قيامها بين نص المؤلف ونص المترجم من ناحية، والقارئ من ناحية ثانية؟ بمعنى هل ينقل المترجمُ عالمَ الأديب الذي يترجم له إلى القارئ في البيئة الجديدة؟ أم أنه ينقل هذا القارئ عبر ترجمة النص إلى عالم وثقافة المؤلف الأصلي؟ راغباً بذلك في أن يكون القارئ الجديد على قدر كبير من المساواة الفنية مع قارئ النص في بيئته الأصلية، لاسيما مع نصوص الأدب العالمي. فما الذي يضمن لنا أن تكون التفاصيل الفنية والجمالية والثقافية لعالم شكسبير الذي يقرأ في ثقافته الإنجليزية ليست مختلفة كثيراً عنها في الثقافة العربية؟ وما الذي يضمن ألا يختلف شكسبير المقروء في الثقافة الفرنسية، عن شكسبير المقدم في الثقافة الألمانية أو الصينية..وهكذا؟.

إن هذا الزعم لا يعني استحالة وقوع بعض التغيرات في النص الأدبي في حالة ترجمته بين اللغات المختلفة، ولكننا نقصد ألا تقع التغيرات

بما يخرج الخطاب الأدبي والثقافي عن محيطه الأصلي ليدخله في محيط أدبي أو ثقافي آخر تحت دعوى تعريبه أو فرنسته ..

لقد تمخضت كثير من هذه الأسئلة وغيرها عبر تاريخ تطور الفكر الترجمي وعلاقته بتطور الفكر اللغوي من ناحية، والدراسات الأدبية والنقدية والدراسات الأدبية المقارنة من ناحية ثانية، والدراسات الثقافية من ناحية ثالثة. ونتج عنها مجموعة من القضايا المهمة التي ستظل – نظراً لحيويتها وفعاليتها – تشغل حيزاً كبيراً في حقل الترجمة عبر علاقاته بهذه السلسلة من الحقول بمجالاتها ودراساتها المختلفة. وقد يبدو ذلك في تصوري على العكس تماماً ما ذهب إليه "جورج شتاينر" في كتابه (بعد بابل)، حين ظن أن الأفكار الحيوية الأصيلة التي طرحت حول الترجمة ظلت محدودة ومكررة عبر تاريخها الطويل[3]، وهو ظن لا يعكس حقيقة التطور الذي لحق بالدراسات الترجمية في الآونة الأخيرة، ولا يعطي مساحة من الحدس المنهجي المأمول لما ينتظر هذا الحقل المعرفي من متغيرات، لاسيما في ظل التغيرات المتسارعة في حقول العلوم الإنسانية والتداخلات القائمة والمرتقبة فيما بينها مشتركة من ناحية ،ثم بين هذه العلوم والتقنيات التكنولوجية الزاهرة من ناحية ثانية. فعلى مستوى الفكر اللغوي والترجمة برزت قضايا مثل علاقة التطابق بين مكونات النص المنقول منه والنص المترجم ومجالات وأنواع الترجمة من منطلق الاستخدام اللغوي، ووحدة الشكل والمضمون في

---

(3) See George Steiner op.cit,p138.

النص، ثم وحدة المضامين في اللغات المختلفة مع اختلاف الشكل وفقاً لمقتضيات البيئة اللغوية، واللغة بوصفها انعكاساً للروح الجماعية والروح الفردية، ثم استخدام عناصر اللغة كأدوات للتعبير الفني، واختلاف اللغات من حيث إمكانات اللفظ التعبيرية والدلالية..[4].

أما بالنسبة لحقول الدراسات الأدبية، والنقدية، والأدب المقارن، فلم تتقلص متشابكات الترجمة الأدبية مع هذه الحقول، ولم تتضاءل مشكلاتها، بل على العكس من ذلك تماماً، حيث تفجرت القضايا المشتركة وازدادت تشابكاً، لما بين هذه الحقول أصلاً من تداخل ووشائج، ليس بسبب طبيعة المادة الواحدة التي تتعامل معها هذه المجالات – وهي مادة الأدب – فقط، بل بسبب الروابط الموضوعية وطبيعة التعامل المنهجي القائم بين هذه الحقول على السواء. ناهيك عما تضيفه الترجمة أحياناً على هذه الحقول من تداخلات، وتشترك معها فيها. كما أن الترجمة الأدبية مثلها مثل الدراسات النقدية والأدبية تتنوع ما بين ترجمات تتسم بالجودة وترجمات مملة. وقد سبق أن ناقشت بعض العلاقات المتشابكة التي يمكن تحليلها بين النقد الأدبي والترجمة الأدبية في دراسة سابقة[5].

---

(4) للمزيد من التفاصيل حول قضايا الفكر اللغوي والفكر الترجمي راجع:
يوجين .ا.نايدا . نحو علم الترجمة ، ترجمة ماجد النجار ، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، 1976م، ص 150-159. وكذلك راجع :د.فوزي عطية محمد: علم الترجمة ، مدخل لغوي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت ، ص 49-55.

(5) سبق لنا الإشارة إلى ذلك في الصفحات السابقة. راجع الحديث حول "النقد وترجمة النص المسرحي".

وإذا كانت الترجمة هي العملة الرئيسة لتحقيق المبادلات الأدبية بين الثقافات المختلفة، وهي عملية مركزية في تشكيل أدب عالمي معتمد، لذا فهي في جوهر الأدب المقارن. ومن ثم يصبح الحديث عن علاقة الترجمة الأدبية بدراسات الأدب بعامة والأدب المقارن بخاصة أشبه بالحديث عن العلاقات الثنائية في إطار من الرباط المقدس! ، ويكفينا هنا أن نقر بحقيقة واقعة مؤداها أن أي نتاج من الأدب العام، في أي ثقافة ما ، لا يمكن أن يتحقق له التحقق والذيوع والانتشار بين الآداب والثقافات الأخرى ما لم يترجم، أو ينقل عبر وسائط النقل المتعددة، وعلى رأس هذه الوسائط تأتي الترجمة الأدبية بلا منازع. كما أن أغلب حالات التخصيب والتلقيح الأدبي والثقافي في الآداب العامة تتم عن طريق الترجمة بوصفها الوسيط الشرعي والمنهجي لهذا التخصيب. وقد تستغرق الترجمة كي تحقق هذه النتيجة وقتاً طويلاً، مثلما أن استقبال الأدب الأجنبي عبر الترجمة – التي تمثل شطراً كبيراً من النشاطات الثقافية – قد يأخذ وقتاً أطول مما يحتاجه الأدب القومي بالطبع. يضاف إلى ذلك السيطرة المكانية والدفاعات التي تفرزها الثقافات الأهلية ضد المنتجات الأجنبية، بما فيها المنتج الثقافي[6].

---

(6) حول دور الترجمة ووظائفها الثقافية في الأدب المقارن انظر: هنري هـ .ريماك : مرة ثانية :الأدب المقارن في مفترق الطرق ، تقديم وترجمة وقراءة نقدية محمد مدني، أبو هلال للطباعة والنشر، المنيا ، 1999م. وكذلك انظر :

M M. Enani On Translating Arabic A Cultural approach pp191-225.

وفي ظني أن بشائر التخصيب الأدبي والثقافي الذي يتم بين الثقافات عبر نشاط الترجمة يبدأ مبكراً، ربما مع اختيار المترجم للنص الذي يعكف على ترجمته، وقد تبدأ البشائر حال كونه متلقياً أو قارئاً للنص في المراحل الأولى للترجمة، وساعياً إلى تفهم كافة أبعاده الفنية، وسياقاته الاجتماعية والثقافية، لكن هذه البشائر لن تظهر بصورة جلية وصالحة للدرس والتحليل إلا مع كونه صائغاً لهذا النص، وناقلاً له إلى لغة جديدة وثقافة جديدة. حيث تتجسد ملامح التداخل الثقافي بوضوح على بنية بعض النصوص المترجمة، وعلى موضوعاتها وقضاياها، بالقدر الذي يسمح للباحثين بفحص متخصص للأبنية اللغوية التي صيغت بها هذه النصوص، ودراسة الأطر الفنية والثقافية لهذه النصوص، ويمكنهم من تحليلها تحليلاً منهجياً[7]. وهذا كله

(7) تحدث حالات "التخصيب الأدبي والثقافي" كنتاج طبيعي لعملية الترجمة الأدبية الفاعلة، ومن الدراسات الشيقة التي تناولت بعض الأطر المختلفة التي تدخل في مجريات عملية الترجمة الأدبية بين الآداب واللغات العالمية وتؤيد ما نزعم به هنا، تلك الدراسة التي نشرت في الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن تحت عنوان :

The Self in Translation: British Orientalists, American Transcendentalists, and Sanskrit Scriptures in English.

By: Steven Adisasmito Smith. Yearbook of Comparative and general Literature, Volume 47 1999 pp167-177

كذلك راجع واحدة من الدراسات التي تعالج قضية الترجمة من منظور المؤثرات النقدية /الثقافية وعنوانها :

Tim Parks. Translating Style: The English Modernists and Their Italian Translations Cassell, London and Washington. 1998

لن يتم سوى بعد انتهاء الترجمة، حيث يظهر النص في صناعته الجديدة جلياً مكتملاً، صالحاً للفهم الأدبي، وتتنافس فيه اللغة والأفكار حين يصبحان سوياً نسقاً متكاملاً صحيحاً، يقف على قدميه، ويقدر على الدفاع عن ذاته، ويؤكد قابليته للتوافق والتراث الجديد الذي يستعد للانتماء إليه، ثم التأثير فيه(8).

وقد تزداد المسألة تشابكاً، وتصبح أكثر تعقيداً وتداخلاً حينما يكون المترجم أديباً مبدعاً أو ناقداً في الأصل(9)؛ حيث إن رؤيته الإبداعية أو مذهبه

---

(8) من الدراسات التي تؤكد مثل هذه التأثيرات الناتجة عن الترجمة والتلقي ومراحل وقوعها راجع :

Tawfiq Yosef: The reception and translation of American literature in the Arab world. Yearbook of Comparative and general Literature, Volume 48.2000. pp74-83.

(9) سبق للباحث أن عارض ذلك التصور التقليدي الذي يرى أن كل نشاط ينتمي للترجمة الأدبية يجب أن يقيم بوصفه فعلاً إبداعياً خالصاً،أو إبداعاً من الدرجة الثانية، وبخاصة لدى المترجمين النقاد، وقدم تصوراً بديلاً لذلك (النقد وترجمة النص المسرحي، ص 43-52.) وذهابنا في الدراسة الحالية إلى أن النص المترجم سيحمل جزءً من فكر وثقافة وأسلوب مترجمه عند نقله لا يعني تأييدنا الضمني لفكرة الإبداع الخالص في نشاط الترجمة، بقدر ما هو تأكيد لما سبق أن طرحته دراستنا من قبل؛ فالمترجم - مهما تكن صفته الإبداعية أو النقدية بجوار اشتغاله بالترجمة - لا ينتج نصاً أدبياً من فراغ، أو من مجموع قراءاته الفنية المتنوعة والمتباينة،إنما عمله في الترجمة ما هو إلا شكل من أشكال إعادة الإنتاج لعمل ناضج مكتمل، أو إعادة صياغة لنتاج أدبي مكتمل ونص مبدع قائم بالفعل، ولكن في صورة لغوية مغايرة.

الأدبي ومنهجه النقدي - أو العاملين معاً أحياناً - سوف يمارسان تأثيراً عميقاً على طريقة قراءته للنص وتلقيه له، ثم على طريقة ترجمته وصياغته لهذا النص الذي اختاره بمعاييره الأدبية أو النقدية لفعل الترجمة، إذ يُنظر إلى المترجم بوصفه منتجاً لغوياً ومرسلاً جديداً لهذا النص المنتقى إلى البيئة الجديدة، التي قصد بوعي جمالي ونقدي أن يقدم لها هذا الخطاب الأدبي، وقد حمّله بعضاً من رؤاه الفنية وتصوراته الموضوعية. وقد يكون تقديم هذا الخطاب واحداً من أهم أهداف المترجم، الذي يضع دائماً نصب عينيه مجموعة من الأهداف - الذاتية والموضوعية - حين يعكف على ترجمة إي نص أدبي ساعياً إلى تحقيقها، وقد تتباين هذه الأهداف وتتعدد، لكنها لن تخرج موضوعياً في كل الأحوال عن مجمل الأهداف الموضوعية الثقافية والحضارية المرجوة من الترجمة الأدبية كما صنفها الباحثون والنقاد[10].

وإذا كانت الترجمة الأدبية عموماً خطاب فني وثقافي يسعى صاحبه إلى تحقيق التبادل الأدبي بين الثقافات المختلفة عن طريق قهر حواجز اللغة وتجاوز جدرانها، فيفترض بالتالي أن أغلب مكونات هذا الخطاب وأدواته بما فيها الهوامش الملحقة بمتن الترجمة تتأسس على هدي من هذا السعي، وتتناوب وظائفها بين الجمالي والموضوعي، لذا فهي تتراوح من الإيضاح

---

(10) حول هذه الأهداف راجع :

Susan Bassnett & McGuire: Translation Studies. Muthuen. London - New York, 1980.p.71.

والتفسير، والتأويل، إلى التعليق والتوثيق والمرجعية، وجميعها مخصصة لتحقيق التواصل بين النص الفني والبيئة الثقافية المستقبلة.

ولأن المترجم حينما يلجأ إلى هوامش الترجمة فهو يتحرر بدرجة ليست هينة من ضغوط متن النص الأصلي، الذي يقيده في كيفية نقل صياغاته الخاصة ومنطقه التعبيري، وطبيعة أفكاره، وقد يأسر سياق النص التاريخي مترجمه داخل حدود هذا المتن، فلا يملك معه فكاكاً. بينما تصبح الهوامش عندئذ بمثابة الإطار المعاصر للنص، ومع هذا الإطار يمكن للمترجم أن يتحرر من قيد التاريخ، ومن سطوة لغته التراثية، ومن عبء أحداثه. ومن خلال هذه الهوامش – بما تمنحه من حرية – يمكن أن يمرر المترجم ما يرغب في بثه لثقافته المعاصرة من رؤى معاصرة حول هذا النص.

بل إن المترجم قد يجد مع هذه الهوامش مساحة من الحرية ولو كانت هذه الهوامش مدرجة وقائمة أصلاً في الطبعة الأصلية التي ترجم عنها المترجم هذا النص الأدبي، بشرط ألا تكون هذه الهوامش تمثل جزءاً من بنية النص الأصلي الذي كتبه المؤلف. ففي بعض النصوص الأدبية العتيقة أو النصوص المكتوبة بلغة مهجورة – على نحو ما أشرنا – يستطيب بعض المحققين والمحررين لهذه النصوص أن يلحقوها بأكبر كم من الهوامش التفسيرية والتوثيقية والنقدية أحياناً، وغالباً ما تكون هذه الهوامش ذي فائدة عظمى للمترجم ويستفيد منها كثيراً لكنه غير مطالب بإثباتها كما هي،

بل له الحق في التعامل معها على النحو الذي يفيد ترجمته، ويفيد الثقافة التي يقدم لها النص، وطريقة تلقيها له.

ويبدو على نحو ما تقدم أن حرية المترجم في التعامل مع هوامش الترجمة تكاد أن تكون حرية مطلقة .إلا أن هذه الحرية يجب أن تكون مقننة من قبل المترجم، فهو وحده القادر على تنظيم هذه الحرية في ضوء الخطاب الموجه إلى ثقافته وبني جلدته، وهدفه من وراء استخدامه لهذه الهوامش، وعليه أن يحرص على أن تكون الهوامش دائما في خدمة النص وتلقي القارئ له، وأن يضع في مخيلته تباينات القراء، من أول القارئ العادي غير المتخصص وصولاً إلى القارئ الموغل في التخصص.

في ضوء كل ما تقدم يجدر بنا أن نعيد النظر إلى هوامش النص المترجم، ونوليها قدراً من الاهتمام والتحليل النقدي، ذلك لما سوف تحمله من مفاتيح لها قيمتها وتأثيرها في فهم النص الأدبي عند نقله من ثقافة إلى أخرى، ومن زمن لآخر.وعلينا أن نتخلى عن نظرتنا التقليدية لها بوصفها تدخلاً شريراً ومكروها، أو فعلاً قبيحاً يرتكبه المترجم.



(4)

دراسة هوامش الترجمة

يمكننا دراسة هوامش النص الأدبي المترجم من زوايا مختلفة وجوانب متنوعة، كما يمكننا أن نستخدم في تحليلها أكثر من منهج نقدي، ولكننا يجب أن نعي أنها ليست في ذلك مثل أي نص أدبي. فالهوامش لها من خصوصية التكوين البنائي مع تميز رسالتها بالمعلوماتية المباشرة في أغلب الأحيان، فضلاً عن انتمائها لمترجم النص لا لمؤلفه – بكل دلالات ومسؤوليات المترجم المنهجية لا الإبداعية – ما يجعلنا نميز بين خصوصيتها من حيث الطبيعة والوظيفة وتصورنا المألوف للنص الأدبي، وإن انتمت هذه الهوامش للنص انتماء الجزء للكل، أو ارتبطت به ارتباطاً موضوعياً. وإن استمدت وجودها الحقيقي في

النص من باب علاقتها العليّة به. فلا يمكننا أن نتخيل أبداً هوامشاً بدون نص تنتمي إليه. ولكننا كثيراً ما نجد نصاً بدون هوامش.

واختلاف هوامش الترجمة من حيث الطبيعة التي تشكلها والوظائف المنوطة بها عن النص الأدبي اختلاف يضفي عليها صعوبات ومشكلات مغايرة لمشكلات النص. وإن حملت بجوار مشكلاتها الخاصة بعضاً من مشكلات العمل الأدبي المترجم، حيث ستنعكس عليها رؤية المترجم وفهمه للنص، بقدر ما ستحمل هذه الهوامش كل مساوئ وحسنات تفسيره له، وملامح منهجه في الترجمة، بجوار أيديولوجيته التي غالباً ما ستجد لها نافذة صريحة ومفتوحة دائما في الهوامش.

إن طبيعة هوامش النص المترجم تتجسد في كونها قطعاً ذات بناء نثري، حتى وإن تخللها الشعر أو جاء بعضها شعراً أحياناً لسبب ما، فالأساس فيها أنها سردية البناء، وهي متباينة المشارب ومختلفة الأهداف تبعاً لحالة وجودها، وارتباطها بالمواضع التي تشير لها علامة وجودها أو رقمها المسلسل. وقد تحتوي هذه الهوامش أحياناً على بعض الألفاظ والتعبيرات الأجنبية التي تنتمي للنص الأصلي، أو لنص آخر غيره من اللغة نفسها، وقد تأتي هذه الألفاظ والتعبيرات الأجنبية مجاورة لما يطابقها أو يماثلها من ألفاظ وتعبيرات اللغة الجديدة التي ترجم إليها النص؛ بما يعني أن هذه الهوامش قد تلعب في بعض المواضع الوظيفة المعجمية أو القاموسية

الدالة للغتين المستخدمتين وأسرارهما داخل العمل. وقد تحمل الهوامش في بعض مواضعها بيانات ومعلومات من مراجع تاريخية أو أدبية وفكرية، ومقتبسات من مؤلفات ونصوص أخرى .. ومن ثم فهي تتفاوت في مضامينها ما بين المعلوماتية الموثقة، والقاموسية الجافة، والتفسيرية الشارحة، والتأويلية المفرطة.

كما أن هذه الهوامش في حقيقة تكوينها أقرب ما تكون إلى النص الاستثنائي، أو النص الإضافي المنتسب إلى متن النص والمنفصل عنه في الوقت نفسه؛ ذلك لأنها نص جزئي وهامشي تفسيري أو مرجعي موثق يدونه المترجم، وهو مرتبط دوماً بمتن النص المُترجَم، ومتعلقٌ به تبعاً لما يثيره من مسائل عند نقله، أي أنها نص ملحق على متن النص المُترجَم، الذي يُفترض أن نقنع أنفسنا بقبوله – بصورة وهمية مؤقتة أثناء القراءة أو التلقي – على أنه مكتوبٌ من قبل المؤلف الأصلي، مثلما يجب أن نتعامل معه – في حالة القصدية والوعي النقدي – على أنه المعنى الذي قصده المؤلف، وقد جاء في صياغة لغوية أخرى يفترض مبدئياً أنها مطابقة للنص الأصلي.

ولأننا على وعي بأن هذا المتن "النص المترجم" في حقيقته ما هو إلا إعادة صياغة لغوية تقريبية للنص الأصلي حين نُقل إلى لغة غير لغته الأولى، فنحن ندرك، سواء أكانت هذه "الصياغة/الترجمة" متطابقة أم متماثلة أم متكافئة – بهذا الترتيب – مع النص الأصلي، أم لم تكن، فنحن ندرك في نهاية الأمر أنها منسوبة بالفعل وبالصورة التي صدرت بها إلى المترجم بوصفه الصائغ الجديد للنص. وربما تنتمي بعض هذه الهوامش إلى "مُراجع

النص" إن وجد، وقد يقدم النص في صورتـه النهائيـة دون إشارة إلى إضافات المراجع أو تعليقاتـه وملاحظاتـه الفنيـة واللغويـة، إن كانت لـه وتعليقات، وهكذا قد ينسب الأمر برمته للمترجم!.

يضاف إلى تلك المعضلات الفنية والموضوعية أن هذه الهوامش تكاد تمثل "نصاً ثالثاً" موازياً ومتضامنا في اللغة والدلالة مع متن "النص المترجم" ومكملاً له، ومفسراً لما قد يستوجب التفسير من منظور المترجم - أو المراجع - عند نقل "النص الأصلي" من زاوية أخرى. ولا تتوقف تلك المسألة المركبة عند حد الصياغة اللغوية والشكلية للنص، لكنها ستعكس بالضرورة بعداً جمالياً وآخر ثقافياً، يجب أن يتحققا عبر هذه الصياغة ويتوافقا معها. وتلك جميعها أمور متداخلة، ولا تنفصل بحال من الأحوال عند تعاملنا النهائي مع متن النص المترجم ومع هوامشه.

نتيجة لذلك كله فإن هوامش الترجمة تثير قدراً كبيراً من القضايا اللغويـة، والفنيـة، والنقديـة، والأيديولوجيـة، والتاريخيـة، والثقافيـة، والمعرفية. لذا فإن الدراسة - المثلى في ظني - لهوامش النص الأدبي المترجم يجب أن تنبع أولاً وفقاً لطبيعتها وبنيتها في إطار النص، ووفقاً لوظائفها وأغراضها المتنوعة، وتبعاً للدور الموكول لها أن تلعبه في الإطار الكلي للنص. وهي أمور مرهونة كما سبقت الإشارة بتوظيف المترجم لها، وقدراته ومهاراته في تحقيق هذا التوظيف بمستوياته.

وبرغم كل ما يمكن أن يقال عن الترجمة الأدبية من أنها نشاط ثقافي معرفي يمثل استراتيجية كيفية مواجهة الفوارق في الثقافات المختلفة، أو محاولة التغلب على هذه الفوارق في مضمار اللغة والأدب، أو يقال إنها عملية تحويل لغوي تتمثل في إحلال مادة نص كتب بلغة ما بدلاً من مادة نص مكتوب بلغة أخرى، على أساس التطابق. أو القول بأنها عملية تفجير للأطر القائمة بين اللغات، وإقحام للآخر في الذات..برغم كل هذه الأقوال والمفاهيم تظل الترجمة الأدبية في أساسها شكلاً من أشكال التفسير والتأويل للنص الأدبي الأصلي[1].

(1) تتفق كثير من الدراسات المعاصرة التي تهتم بنظريات الترجمة على أن الترجمة الأدبية هي عملية تفسير للنص الأدبي، وأن ما يشكل جوهر الترجمة ليس كونها حركة دءوبة بين اللغات المختلفة، إنما كونها تأويلاً أو تفسيراً في المقام الأول، من هذه الدراسات في العربية راجع:

عبد السلام بنعبد العالي: الترجمة والميتافيزيقا، مجلة الكرمل العدد 17، 1985.

أسعد الحكيم: حقيقة الترجمة، مجلة الموقف الأدبي، عدد خاص بقضية الترجمة الأدبية، دمشق، عدد فبراير ومارس 1988م. جورج طرابيشي: الترجمة والأيديولوجيا المترجمة، مجلة الوحدة، الرباط - المغرب، العدد 61/62، 1989.

وقد قدم حسين الشيخ حمد في مقالة له بعنوان "الترجمة وخيانة النص - دراسة في نصوص مترجمة" تصوراً تنظيمياً لكيفية حدوث عملية الترجمة الأدبية عبر الوضعية اللغوية الأدبية الثقافية بين المترجم والنص المراد ترجمته .راجع مجلة الوحدة العدد نفسه ص119-120. بينما قدم د.محمد عناني تصوراً تفصيلياً لعلاقة الترجمة الأدبية بالتفسير في ضوء اللغة الأم راجع: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص218-236. وله كذلك بالإنجليزية

On Translating Arabic. A cultural Approach.pp191-224.

وإذا كان النقد الأدبي بكل مناهجه ومفاهيمه ومقارباته يجب أن ينطلق من النص وينتهي إليه، وإن انغمست تحليلاته في محيطات شتى. وإذا كان من حق الناقد في تحليله للنصوص الأدبية أن ينتقي من المناهج ما يعينه على كشف خواص النص الفنية ومعانيه الإنسانية، بعيداً عن الأخذ بالقوالب الجاهزة والأحكام المسبقة، فإن ذلك في ظني يتوافق تماماً والتعامل مع هوامش النص المترجم، مع ضرورة تأكيدنا على أهمية الوعي بطبيعة هذه الهوامش ووظيفتها داخل النص الأدبي.

في ظل هذا التصور علينا أن ننظر إلى هوامش الترجمة على أنها جزء متمم من عملية التفسير الكلية، وعلينا أن نبحث في قدرة هذه الهوامش على تحقيق مهمتها التفسيرية بوصفها النص الملحق من المترجم لاستكمال تفسير وتوثيق ما لم يتمكن منه متن الترجمة.

ولأن التفسير مهمة أساسية من مهام النقد الأدبي، ووظيفة حيوية من وظائف الناقد تجاه النص الذي يتناوله بالنقد. كما أن التفسير في حقيقته مستويات متباينة من التعامل مع النص، فإنه يتحتم علينا أن نوضح الفارق بين المستويات المتباينة من أنماط التفسير التي يمكن أن يقدمها المترجم عبر هوامش الترجمة. لعل أول هذه المستويات وأبسطها التفسير الشارح الذي لا يمثل سوى مجرد شرح "To Explain" تبسيطي للفظ أو العبارة التي وردت في سياق النص. وهناك التفسير الموسع Paraphrase وفيه يهتم المترجم

بتقديم رؤية دقيقة وموسعة لما يود أن يذكره حول المسألة المثارة، وتكون الهوامش في هذه الحالة جزءً متمماً ومفسراً لصيغة النص المُترجَم، وشارحة له ولكن بطريقة أكثر استفاضة. وهناك التفسير الكاشف أو الباحث عن المعنى فيما يقصد الكاتب والراغب في الكشف عن نيته Intended ، وهذا النوع يمثل درجة أولية من النمط الأخير وهو التفسير النقدي والتأويلي أو "الهرمانيوطيقا Hermeneutic"، وهو بالطبع أكثر المستويات تعقيداً، ولا يتوقع قطعاً أن تشتمل كل هوامش الترجمات على هذا الشكل الأخير من التفسير ما لم يكن المترجم ممتلكاً للوعي النقدي، ومسلحاً بخلفية فنية ومنهجية وثقافية فاعلة، بما يسمح له بمحاورة النص الأدبي المترجم حواراً نقدياً متكاملاً لا لمجرد فهمه وتفسيره فقط، بل للكشف عن آليات إنتاج هذا النص Production of text، وهنا يفترض أن يقوم المترجم من خلال هوامش النص بكثير من العمليات المعقدة من قراءة وفهم وتفسير وتحليل وتفكيك وإعادة تركيب بشكل نقدي. ولأن هوامش الترجمة مرتبطة بطريقة أو بأخرى بعموم النص في نهاية الأمر، فهي لا تسمح دائماً بهذا الشكل المركب ومن ثم فإننا نادراً ما نجد هذا اللون من الهوامش. حيث تقوم به الدراسات النقدية اللاحقة على النص.

لهذا يجب علينا أن ندرك الفارق الجوهري بين التفسيرية الشارحة التي تقدمها هوامش المترجم حول النص بوصفه وحدة معرفية مستقلة وقائمة بذاتها، والتأويلية الناقدة التي قد تتسع لتناقش آليات إنتاج النص الأدبي

وتركيبه اللغوي في سياق جنسه الأدبي؛ بمعنى آخر: علينا أن نفرق بين الوظيفة التفسيرية Paraphrastic التي يمكن لهوامش الترجمة أن تقوم بها تجاه النص الأصلي والدراسات التفسيرية (Interpretation) أو الهرمنيوطيقا (Hermeneutics)[2] فالقواعد بينهما مختلفة رغم ما قد يبدو بينهما أحياناً من تماس اصطلاحي ظاهري، حتى وإن تشابكت المستويات وتجاورت الوظائف فذلك كله مرهون برؤية المترجم وقدراته. وغالباً ما تصدر هذه الهوامش المركبة إن وجدت من قبل المترجمين النقاد فقط.

يمكننا إذن أن نفرق بين نمطين رئيسيين من أنماط التفسير التي يمكن أن تقدمها هوامش النص المترجم، وإن تفاوتت مستوياتهما أو نظر لهما بعين نقدية واحدة، وهما التفسير الشارح، والتأويل النقدي. ولعل من أهم الفروق التي يمكن أن نلمسها بين هذين النمطين أن التفسير الشارح تفسير يرتبط فيه المترجم دوماً بما يريد أن يقوله المؤلف، فلا هو يغادره ولا يناقضه، ونجاحه مرهون بأن يتمثل المترجم المؤلف الأصلي تماماً. ويجب أن يأتي تفسير المترجم في هذه الحالة كما لو كان صادراً عن مؤلف النص نفسه. وكلما تطابق التفسير الشارح الذي يطرحه المترجم مع النص الأصلي كلما تأكد

---

(2)حول مصطلح التفسيرية والهرمانيوطيقا،وتطور هذين المصطلحين عبر تاريخ الدرس الأدبي والنقدي راجع:

د.محمد عناني المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1997م، ص 112-130.

نجاح الترجمة في حدود عملية النقل. بينما نجد في المقابل أن الأساس النظري للدراسات النصية بما فيها دراسات التفسير والتأويل المعاصرة في النقد الأدبي يقوم على فرضيات منهجية مختلفة ومتجاوزة تماماً للتفسير الشارح[3]، لعل أهمها تلك الفرضية التي ترى أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير الواقع تصويراً مرضياً، وعلى هذا النحو يستخدمه المؤلف، ولذلك يمكن مراجعته وتمحيصه نقدياً، كما أن أغلب هذه الدراسات التفسيرية ومناهجها تتم – كما هو معروف – من خلال الدرس لمجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة كالنظم والقواعد النحوية، وأسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة على حدة، إلى جانب وجود نظرية أدبية

---

(3) في واحدة من دراساته المعنية بالنظريات النقدية المعاصرة، تأصيلها وأهم أفكارها وتطورها، قدم الدكتور جابر عصفور تصوراً منهجياً تصاعدياً متكاملاً للفوارق الرئيسة بين مفاهيم التفسير أو شرح النصوص،أي ذلك النقد الذي ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعاً معرفياً فريداً قائماً بذاته،مكتفياً بنفسه،حيث يكون هدف التفسير المعلن هو تسمية معنى العمل أو إنطاق ما هو كامن فيه..وبين التطورات اللاحقة حيث السعي إلى تناول العمال الأدبية بغرض تأسيس القواعد العامة التي تنتج العمل الأدبي..فالشعرية قد مايزت حدودها، على سبيل التضاد، في مواجهة التفسير – النقد بعدم السعي إلى تسمية معنى للعمل الأدبي، ولكن التركيز على معرفة القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه.للمزيد راجع: جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص220-223.

تحكم مسار التفسير(4).

وإذا كانت الدراسات التفسيرية ومناهجها المعاصرة قد نحت في الآونة الأخيرة – مثلها في ذلك مثل بقية النظريات والدراسات النصية – إلى الاهتمام بموقف القارئ من النص، ليصبح "القارئ" هو محور هذه الدراسات في توجهاتها الحديثة والمعاصرة، فإن تناولنا لهذه الهوامش يجب ألا ينحصر – وفقاً لنشاط الترجمة – عند حدود تصورنا للمترجم بوصفه قارئاً للنص فقط، وإن كانت قراءة النص مرحلة مهمة من مراحل الترجمة، لكنه يجب أن يتجاوز هذه المرحلة حين يصبح القارئ صائغاً جديداً للنص، ومنتجاً له في

(4) من المعروف أن المناهج الرئيسية الحديثة في تفسير النصوص الأدبية وما بينها من اختلافات رغم محاولات اعتمادها على دراسة صور صياغة النص، وأبنيته اللغوية، والنظم المعيارية، ورغم محاولات بعضها الآخر في البحث عن مجموع الأسس والقوانين العامة المنتجة للعمل الأدبي فجميعها تؤكد حقيقة يجب ألا نغفلها هي "نسبية التفسير" وتباينها من مفسر إلى آخر، كما أن جميع هذه النظريات تعكس بصورة لا خلاف عليها ارتباط عملية التفسير بأيديولوجية المفسر، وبرؤيته التي يرغب في نقلها إلى قارئ النص. وقد سبق أن ناقش هذه الفكرة كريستوفر باتلر الناقد الإنجليزي لمراجعة هذه الفكرة بالتفصيل راجع:

Christopher Butler Interpretation, Deconstruction and Ideology, Clarinton press. Oxford. 1984.

وقد قدمت د. نهاد صليحة لهذا الكتاب مع ترجمتها لبعض فصوله في: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ودراسات أخرى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م، ص59–118.

لغة أخرى. ومع تحقيقه لهذه الصفة وقيامه بالنشاط الموكول له بها يبدأ تحليلنا لنتاجه الكتابي فيها على نحو آخر. ومن الضروري أن يكون المترجم نفسه – في مرحلة أولية من مراحل الترجمة – قارئاً للنص الذي سوف يترجمه، ومفسراً له تفسيراً نقدياً بشكل ضمني، وإن لم يتضح دائما هذا النقد الضمني في نص الترجمة، حيث يبدأ في التشكل والظهور بقدر وعي المترجم، وثقافته، وقدراته النقدية، واتساع دائرة تعامله المعرفي والمنهجي مع النص المترجم، حينئذ قد يكتسب النص في هذه الحالة معاني ودلالات جديدة تنتمي لثقافة القارئ أكثر من انتمائها لثقافة المؤلف. وقد تكون هذه الدلالات الجديدة الرحبة غير موجودة في ثقافة المؤلف أصلاً، وإن وجدت فربما لم تخطر على باله. ومن المنطقي أن يكون مرد هذه الدلالات والمعاني راجع إلى مجموع الأطر والأفكار التي تشكل رؤية المترجم مرحلياً نحو عالم النص – كقارئ ثم ناقل أو صائغ – وهي ما يطلق عليها (خلفية المعلومات Background of Information). وطبيعي أن هذه الدلالات سوف تشكل جزءً كبيراً من فهم المترجم للنص بوصفه قارئاً على الأقل أولاً؛ لكن بقدر إيمان هذا المترجم بأمانة الترجمة، وبقدر مستوى التزامه بالحفاظ على سلامة النص على النحو الذي ظن أن المؤلف يقدمه به، فإنه لن يغامر بأن يقحم رؤيته الخاصة الناقدة للنص المترجم لو تعارضت والسياق التخيلي الذي يقدمه المؤلف الأصلي لهذا النص، بل إن قراءاته المتعددة لهذا النص بالتحديد وطبيعة تفكيره الفني فيه وقت قيامه بعملية الترجمة ستكون

مغايرة تماماً – دون أدنى شك – لكل قراءاته التذوقية السابقة واللاحقة أيضاً لنشاطه الذهني عند الترجمة، لما في عملية الترجمة ذاتها من وشائج مركبة ومتداخلة.

وقد تحمل بعض هوامش المترجم المولع برصد التباينات الفنية والقيمية والثقافية والحضارية في النص المترجم قدراً من الهرمانيوطيقا، ولكنها سوف تكون تفسيرات خاضعة للمراجعة وللنقد والتفنيد أيضاً، حيث لا يوجد إطار معرفي واحد يصلح لتفسير النص الأدبي تفسيراً نهائياً، كما أن هذه الهوامش المنسوبة للمترجم والتي ستحمل في طياتها وجهاً من وجوه التفسير المتعددة للنص سوف يتم التعامل معها بوصفها أبنية معرفية قد تتطلب إطاراً معرفياً مغايراً للنص الذي يفترض أنها تفسره!

إذن، وفي ضوء ما تقدم، فالأمر المنطقي أن تتعدد وجهات النظر وتتباين طرق التعامل النقدي مع هذه الهوامش، وفق كل تصور يرى فيه الناقد طبيعة ووظيفة ما يربط هذه الهوامش بالعمل الأدبي الذي تنتمي إليه. ويمكننا إذن أن نبحث هذا الناتج الكتابي (هوامش الترجمة) في طبيعة تكوينه، وعلاقاته المتشابكة داخل النص على أكثر من مستوى وبأكثر من منهج، وسواء أكان ذلك في ضوء التفسير – النقد الشارح، أو في ضوء البحث عن مجموع القوانين العامة المنتجة للنص أو المتحكمة في إنتاجه. ومن ثم فإن تناولنا لهذه الهوامش في هذه القراءة قد يغاير مرة توجه هذه الدراسات

الهرمنيوطيقية أو التأويلية، وقد يتقارب معها وفق ما تطرحه الهوامش ذاتها. لذا وجب التنويه على أن التناول الذي نسعى لتقديمه هنا في قراءة هذه الهوامش لا يدعي بطولة الانتساب كلية لهذه الدراسات، ولا يرتضي الخضوع المطلق لها، وإن تماس معها مرحلياً، أو فارقها تماماً. وذلك تماشياً مع ما تطرحه هوامش النص ذاتها.

كذلك وجب التنويه على أن منهج هذه الدراسة في تحليلها لمثل هذه الهوامش والحواشي سيبتعد بدرجة واضحة عما يسمى بدراسات "النص الموازى"، أو"أهداب النص وحواشيه "Paratext"[5]، حتى إذا ما اعتبرت عملية الترجمة الأدبية برمتها صورة من صور النصوص الموازية. ذلك أن تصور العاملين بهذه الدراسات وعلى رأسهم جيرار جينيت في كتابه "عتبات Seuils " يتناول بصورة نسقية ومنظمة ما يمكن أن يسمى بـ "عتبات النص"

(5) إن التصور الذي نسعى به لدراسة هوامش النص المُترجم أكثر من مرة في اللغة الواحدة يخالف بصورة قاطعة التصور الذي قدمه جيرار جينيت Gerard Genette في كتابه "عتبات Seuils " الذي صدر بالفرنسية عام 1987م، وترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان "عتبات التأويل". (ويسعى جيرار جينيت من خلال كتاباته النقدية المتميزة إلى توضيح فعل الكتابة ذاته. وإن ظل جينيت على هامش المدارس النقدية المختلفة بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقاً صارمة لتصنيف النصوص ..حيث تطمح دراساته إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية: ما الشروط التي يمكن فيها أن ندرك فيها نصاً شفوياً أو مكتوباً بأنه "عمل أدبي"، أي موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية ؟ راجع مقدمة مترجمي جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1997م ، ص 14-15.

أو مداخله وحدوده، والمقصود بهذه العتبات هو مجموع المعطيات التي تسيّج النص خارجياً، وتسمّيه، وتحميه وتدافع عنه، وتميزه عن غيره، وتعيّن موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه، مثل العناوين والمقتبسات والإهداء والأيقونات والرسوم المثبتة وأسماء المؤلفين والناشرين،إلخ[6]. وتؤكد كثير من معاجم النقد الأدبي والقواميس الشارحة للنظريات الأدبية المعاصرة التي تناولت هذا المصطلح Paratext[7] وكذلك الدراسات التطبيقية التي اعتمدت هذه النظرية مرجعية لها تؤكد على أن "جينيت" في طرحه للمصطلح والنظرية إنما يشير إلى تلك الأدوات والمسميات الموجودة فوق غلاف النص، وعلى محيطه الخارجي، وفي ذيله. وأغلبها من الأدوات المؤثرة عند تفاعل القارئ معها، مثل العنوان الرئيس، والعنوانين الفرعية، التقديم، الإهداء، المقدمة، التذييل،اسم المؤلف، ودار النشر.. وغير ذلك من عتبات ومداخل وحدود وأدوات خارجية محيطة بالعمل الأدبي، ولها من عوامل الجذب ما لا

---

(6) المرجع نفسه، ص 15.

(7) هناك معجم أدبية، وقواميس، ودراسات عربية وأجنبية، تناولت هذا المصطلح بالشرح والتفسير. من هذه المعاجم العربية: د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م، المعجم ص 69. ومن المعاجم الأجنبية:
See. Jeremy Hawthorn. A Glossary of Contemporary Literary Theory. A member of Hodler Headline group. London, New York. 1998 pp 251-252.

يمكن التغافل عنه. بهذا المفهوم فإن هوامش النص وحواشيه كما يقدمها جيرار جينيت تساوي محيط النص وما فوقه من علامات، وأهداب، وقد يكون من الطبيعي وفق تصور جينيت أن تدرس هذه الأدوات والعتبات وحدها بصفتها هوامش خارجية موازية للنص الأصلي القائم في المتن. حيث إن النص بدون هذه العتبات/الهوامش لن يتحقق وجوده المستقل، ولن تكتمل كينونته الخاصة. وقد تكون هذه العتبات بمثابة الطريق أو الوسيلة المعاونة لتحليل النص عبر ما يتمثل فيها من نصوص ظاهرية موازية، وما تبثه من إحالات إلى ما في داخل النص الأدبي(8)، فضلاً عن الاختلافات المتعددة عند تناول هذه العتبات كبنية نصية سوف ترتبط بالفترة التاريخية التي أنتج فيها النص، وطبيعة الثقافة المنتجة، والنوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص..(9) لكن عتبات جيرار جينيت لن تكون أبداً متشابهة من حيث البنية والعمل، أو الطبيعة والوظيفة، مع ما نقصده هنا بـ "هوامش النص المترجم" التي يدونها المترجم بنفسه، أو التي يرتضيها لتترجم وتضاف إلى النص في لغته الجديدة، والتي نراها شكلاً من ضمن الأشكال المباشرة للنقل الثقافي Cultural

(8) هناك دراسات تطبيقية عديدة قامت على نظرية النص الموازي، لعل أحدثها في النقد العربي دراسة بعنوان "عتبات السرد" للناقد "معجب العدواني"، وهي مخطوطة "تحت الطبع" حالياً. وفيها يتناول بالتحليل النقدي العلاقات ذات التأثير في قوانين إنتاج النص السردي الروائي العربي في ضوء نظرية عتبات النص مثل العنوان /المكان، والتداخل النصي، وآفاق التعدد ..، وإن افتقدت الدراسة للتمهيد النظري الملائم.

(9) A Glossary of Contemporary Literary Theory pp251-252.

Transfer، ومستوىً من مستويات التفسير اللغوي أو الفني أو الثقافي أو التاريخي أو الحضاري للنص، وإن جاءت دوماً "موازية" وتابعة دوماً لمواضعها الأصلية في جسد النص المترجم. وإن جاءت منتقاة ومصاغة صياغة جديدة من هوامش مشابهة لها ألحقت من قبل محقق أو محرر النص الأصلي في الطبعة التي اعتمد عليها المترجم في نقل النص. ذلك أن "الهوامش" Footnotes التي سوف يدونها المترجم ستكون في خطابها موجهة إلى لغة وثقافة مختلفة تماماً عن تلك الثقافة التي كتبت لها الهوامش المدرجة في الطبعة التي أخذ عنها المترجم، وإن استمد المترجم بعضاً من هذه الهوامش التي يدرجها المحقق أو المحرر لهذه الطبعة، فالمترجم لابد أن يعيد صياغة مثل هذه الحواشي بما يتناسب واللغة والثقافة التي يوجه لها الترجمة. وإلا فلماذا تتباين هذه الهوامش من مترجم لآخر؟ وإن ترجما سوياً نصاً واحداً لمؤلف واحد من لغة واحدة إلى لغة وثقافة واحدة، وعن طبعة واحدة، وإن صدرت الترجمتان في فترة تاريخية واحدة أو مختلفة.

إن ما نود التأكيد عليه في نهاية هذا المحور هو أن دراسة هوامش الترجمة الأدبية يمكن أن تتباين وتتعدد ويمكن أن يستخدم معها عشرات المناهج النقدية، وذلك كله مرهون برؤية الناقد لهذه الهوامش، وبطبيعة تعامله معها، وبالأدوات التي سوف يستخدمها في تحليله لها.

ثانياً: الإطار التطبيقي



(1)

لماذا شكسبير؟
لماذا "هاملت"؟

يعــد وليــم شكســبير William Shakespeare (1564 - 1619 16) أحـد البوابـات الرئيسية التي لا يمكـن للمـرء أن يدلـف إلى عـالم الدراما ذات المستوى الرفيع دون المرور بـها. وهـو واحد من كتاب المسرح القلائل الذين يلقون جليل الإعجاب والتقدير مـن كافـة القراء والمترجمين والمسرحيين والنقـاد في مختلـف الثقافـات العالميـة، وربمـا أمكننا القول بثقة: إن كاتبا مسرحياً واحداً في العـالم لم يحـظ بمـا حظـي بـه وليم شكسبير من اهتمام ومتابعة على كافة المستويات، حيـث لم تخـل ثقافـة عالمية ما منذ ظهور شكسبير وحتى الآن من مشاهدة أو قراءة أو ترجمة أو نقد لهذا العالم الفني الخصب مئات - إن لم تكن آلاف - المرات.

ولعل أشد ما يميز عالم وليم شكسبير هو فهمه للطبيعة البشرية بمختلف نوازعها ودوافعها المتباينة، وسلوكيات أناسها المتفاوتة، ورسمه لمختلف شخصياته الإنسانية بوعي وبراعة. وحرصه على أن يتجاوز العالم الفني الذي يرسمه بشخصياته وقضاياه دلالات العصر الضيق، وزمن الكتابة المحدود، ليمتد ويعيش أينما وجد الإنسان. ناهيك عن ولع شكسبير الدائم بالتجديد والمغامرة الموحية في أبنيته الفنية لكافة أعماله، وتغييره المتقن لقوانين الدراما الأرسطية كيفما شاء له العمل أن يغير من هذه القوانين، مع حفاظه الشديد على توازن أبعاد صنعته الدرامية الخاصة، بالشكل الذي يضمن لها أن تتميز وتعيش.

وتعد كتابات شكسبير الدرامية مادة خصبة للفنانين والمبدعين بعامة، وللمسرحيين بخاصة، مثلما هي مادة أكثر خصوبة وأشد إثارة للجدل بالنسبة للمترجمين والنقاد، فقد قامت علامات نقدية ونظريات فنية حول هذا العالم يصعب تجاهلها عبر تاريخ النقد الأدبي[1]

---

(1) يصعب حصر كل ما كتب من مادة نقدية حول عالم وليم شكسبير، ولكن هناك علامات نقدية يصعب تجاوزها لما حفلت به من تحليل متميز وواع لأعمال شكسبير على تنوعها، بل إن كثير من المصنفين يفضلون أن يفصل النقد الشكسبيري Shakespearean Criticism لكثرته وتميزه عن غيره من النقد، وهم يقسمون النقد الشكسبيري حسب مراحله المختلفة من نقد معاصر لشكسبير مثل فرانسيس ميرز، ثم نقاد القرن السابع عشر مثل درايدن وتوماس رايمر، ونقاد القرن الثامن عشر، وإذا كان كوليردج يمثل قمة النقاد في أوائل القرن التاسع عشر فإن ا.س.برادلي=

وفيها قدمت مجموعة من الآراء التي تحاول أن تفسر لنا ما تتميز به الدراما الشكسبيرية من قيم جمالية وقضايا إنسانية متجددة. وقد عبر د.صامويل جونسون رائد النقد الشكسبيري[2] عما يميز عموم الدراما الشكسبيرية قائلاً:

(ليست مسرحيات شكسبير بالمعنى الدقيق أو النقدي تراجيديات أو كوميديات، بل هي إنشاءات من نوع متميز، تعرض الحالة الحقيقية لطبيعة الدنيا، بما فيها من خير وشر، وفرح وحزن، ممتزجة بتنوع في النسب لا حصر له، وفي صور متباينة لا تحصى. تعبر عن حالة هذه الدنيا حيث تكون خسارة إنسان فيها مغنماً لآخر، والتي يندفع العربيد فيها إلى خمره بينما يواري الصديق في الوقت نفسه صديقه التراب. ويغلب أحياناً المرح العابث لؤم

= و ت.س.إليوت وسيجموند فرويد يمثلان نقد القرن العشرين وإن جاز لنا ذكر واحدة من هذه الدراسات فلعل أهمها:

A. C. Bradley: Shakespearean Tragedy, London, Macmillan, 1904.

لمزيد من التفاصيل الكاملة حول أهم الدراسات التي أقيمت حول عالم وليم شكسبير بالإنجليزية فقط عبر تاريخ النقد الوسيط والحديث والمعاصر يمكن مراجعة

John Gassner & Edward Quinn: The Readers Encyclopedia of World Drama. Thomas. Y. Company, New York 1969.pp 768-773.

(2) دكتور صامويل جونسون Dr. Samuel Johnson (1709-1784م) شاعر إنجليزي، وناقد متميز ، وواضع قاموس جونسون المعروف في الإنجليزية ، وقد قدم بقلمه طبعته الخاصة لأعمال وليم شكسبير الكاملة عام 1765م.

اللئيم، وكثير من صنوف الأذى والمنافع تعطي وتمنع دون قصد أو خطة)[3].

وإذا كانت قائمة مسرحيات - أو إنشاءات - وليم شكسبير الحافلة بأنواع الدراما، والنابضة بأشكالها المختلفة قد شغلت كثيراً من النقاد والمترجمين عبر تاريخ الفن المسرحي الممتد، فلعل "مأساة هاملت، أمير الدنمارك The tragedy of Hamlet , Prince of Denmark "[4] واحدة من أشهر المسرحيات التي تقف على رأس هذه القائمة، فهي واحدة من

---

(3) W.K. Wismat: Dr. Johnson on Shakespeare, Penguin Shakespeare Library .1969 .P22 نقلاً عن مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود مراجعة د.شوقي السكري، د. علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 18، يونيو 1979م ص 86-87.

(4) (The tragedy of Hamlet ,Prince of Denmark) هذا هو العنوان الأصلي للمسرحية، وسوف نعتمد في هذه الدراسة على ثلاث طبعات مختلفة، تعتمد جميعها النص الأصلي، وإن اختلفت الدراسات المقدمة حول النص والشروح القائمة عليه وهذه الطبعات هي:

- The Works of Shakespeare, Edited for the Syndics of the Cambridge University Press. By: John Dover Wilson. London.Uk.
- The QPB Reader's Shakespeare, Quality Paperback Book Club. By: Robert Atwan, Paul Bertram. And Jon Roberts. New York. U.S.A. 1997.
- Shakespeare Made Easy. Modern Version side-by-side with full original text. By: Alan Durband. Hutchison Co, London 1986.

المسرحيات التي مازالت تثير جدلاً نقدياً دائماً، وقد صدرت لها مئات الطبعات المختلفة باللغة الإنجليزية، في شتى أنحاء العالم، وتفننت كل طبعة في أن تقدم هذا العمل مسبوقاً برؤية نقدية جديدة، أو مقدمة مختلفة، أو تطرح تفسيرات وشروح لم يسبق لها أن طرحت من قبل. ولعل ترجمات هاملت إلى أغلب اللغات العالمية الحية أحد الدلائل القاطعة على شهرة هذا العمل، ولا يتوقف الأمر عند مجرد ترجمتها ترجمة واحدة فقط في اللغة الواحدة، بل إننا نجدها مترجمة مرات عدة داخل نطاق اللغة الواحدة، ولو أردنا أن نحصي عدد مرات ترجمتها إلى بعض اللغات العالمية المتسيدة التي تنازع بنتاج آدابها الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية لأدهشنا الأمر[5]. وقد يكون هذا الانتشار خير دليل على مدى أهمية هذه المسرحية، وظاهرة تدفعنا إلى تدبرها والتبصر فيما تحمله من عوامل تقف وراء هذه الشهرة وهذا الصيت. ولا شك في أننا لا نتجاهل في حساباتنا كل ما كتب من دراسات تحليلية ونقد فني وأكاديمي عن هذه المسرحية تحديداً، ولا محاولات النقاد المختلفة والمضنية لتفسير طبيعة هاملت بطل المسرحية عبر كل هذه السنوات الطويلة التي مضت منذ ظهور المسرحية حتى الآن[6]. وإذا ما أخذنا بعين

---

(5) لعل عدد مرات ترجمة مسرحية هاملت إلى اللغة الفرنسية تحديداً، مسألة قد تثير الدهشة وتؤكد مدى الاحتفاء العالمي بهذه المسرحية، ومن الدراسات التي اهتمت بترجمة هاملت إلى الفرنسية يمكن الرجوع إلى:

R. Heylen: Translation, Poetics and Stage: Six French Hamlets.

(6) The Readers Encyclopedia of World Drama. pp 771-772.

الاعتبار بجوار كل ذلك عدد المرات التي تم فيها مسرحة العمل، أو إحصائيات بعدد الليالي المسرحية لها لا في الإنجليزية فقط بل في كل لغات العالم، وعدد مشاهديها، والمدن الثقافية التي قدمت فيها المسرحية... لأدركنا أن كل هذه الظواهر المصاحبة لتلك المسرحية أمر يثير الدهشة فعلاً. ولعل ما ذكره الدكتور "عبد القادر القط" في أول عبارة يقدم بها ترجمته العربية لهذه المسرحية خير دليل لنا على مدى ما تثيره هذه المسرحية من دوافع اهتمام لدى كثير من النقاد والمترجمين والباحثين في كافة أرجاء الكون؛ يقول القط في عبارته الافتتاحية:

(إن ما كتب حول "هاملت" من شرح وتفسير وتحقيق ونقد وترجمة يفوق كل ما كتب عن أي عمل أدبي آخر. فما يكاد يمر عام دون أن يظهر تحقيق جديد للنص أو دراسة فنية له، أو تحليل لشخصية هاملت، أو ترجمة جديدة إلى بعض لغات العالم. ويرجع ذلك إلى طبيعة المسرحية نفسها، ثم إلى طبيعة شخصيتها الأولى - هاملت - أمير الدنمارك الشاب الذي رسمه شكسبير على نحو يدعو إلى كثير من التساؤل والدراسة)[7].

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد - الضيق حقيقة بالنسبة لعمل على هذا المستوى - بل يتجاوزه حينما نجد هاملت مادة فنية ثرة تدخل في نسيج

(7) عبد القادر القط من مقدمة ترجمته لمسرحية هاملت، مراجعة محمد إسماعيل موافي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1971م.ص7. وهي مترجمة عن طبعة كمبردج التي سبق لنا الإشارة لها ضمن الطبعات الإنجليزية الأصلية التي سنعتمد عليها في هذه الدراسة.

كثير من الأعمال الفنية والإبداعية الأخرى في مختلف الأشكال والأنواع الأدبية كالشعر والقصة والرواية والمسرحية، في كافة الآداب العالمية. ويتأثر بها كثير من المبدعين العالميين والمحليين.

ولا تتوقف أهمية هذه المسرحية عند حدود تفاعلها وتأثيراتها الدائمة في الأشكال الأدبية فقط بل تتجاوز ذلك إلى الفنون الأخرى كالرسم والنحت والسينما ..، حيث نجد هذه المسرحية تمثل مادة خصبة لا ينتهي عطاؤها لدى الرسامين والمثالين والسينمائيين في مختلف أنحاء العالم وعبر سنوات طويلة.

وقد يحمل الأمر بعض الدهشة حقاً حينما يتجاوز تأثير تلك المسرحية المثيرة كل تلك الحدود الفنية، لتدخل - وبقوة فاعلة غير مسبوقة أيضاً - في نسيج تفسيرات ونظريات كثير من العلوم الإنسانية الأخرى مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والنقد الأدبي!. فقد ساهمت المسرحية في تأسيس مناهج نقدية كاملة مثل التحليل النفسي للأدب، كما أنها تدخل في صلب نظريات علم النفس؛ حيث لعب نص مسرحية "هاملت" دور الوسيط بين العيادة النفسية والتنظير الطبي، بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها وقتذاك، ولتعميم الاكتشافات المحددة بالحقل الطبي؛ فقد استفاد سيجموند فرويد وهو في ذروة قلقه التنظيري والتحليلي لرغبة الحب وشعور الكراهية نحو الأبوين، وفي كتابه الشهير تفسير الأحلام The Interpretation of Dreams، وفي تأسيسه لمفهوم قوة الليبيدو Libido، ودراسته وتأسيسه لما أسماه بعقدة أوديب Oedipus Complex.. في كل ذلك استفاد فرويد بالأدب

بعامة وبـ "هاملت" خاصة، حيث رأى أن الرغبات الخفية إذا كانت تظهر وتتحقق كما في الحلم في أوديب، فهي تبقى في "هاملت" مكبوتة لا تدري بوجودها إلا بفعل الصد Inhibition الذي تثيره كما في حالات العصاب..[8].

وبغض النظر عن تفسيرات سيجموند فرويد وغيره من المفسرين النفسيين الذين تعاملوا مع هاملت بوصفه حالة مرضية تثير الاهتمام، وبغض

---

(8) لاشك في أن سيجموند فرويد استفاد في نظرياته وكتاباته بكثير من الإنتاج الفني والأدبي بوصفه مادة حية ومعبرة عن النفس الإنسانية وقد قدم كثيرا من دراساته النفسية عن الكتاب والمبدعين وشخصياتهم الثرة الموحية مثل سوفوكل وديستوفيسكي ووليم شكسبير وليوناردو دافنشي، وله في الدراسات النقدية ما يربط بين نظريته وتحليل الإنتاج الأدبي مثل (Creative Writers and day-dreaming) للمزيد راجع 20th Century Literary Criticism. A Reader Edited by David Lodge. Longman, London, first published 1972.pp36-43. ولعل من بواكير كتاباته في تفسير الأحلام ما خص به هاملت من تحليل مازال له صداه حيث يقول: (والفريد في الأمر هو أننا على الرغم من الأثر البالغ والدائم لهذه المأساة لم نتمكن من فهم شخصية بطلها بوضوح. فالمسرحية تقوم على تردد هاملت المتكرر في تنفيذ الثار المكلف به، ولا يذكر النص أسباب أو دوافع هذا التردد، كما عجزت مختلف المحاولات التأويلية عن الكشف عنها ... ما الذي يمنعه إذن من تنفيذ المهمة التي كلفه بها شبح أبيه؟ يجدر بنا التسليم بأن ذلك لا يعود إلى طبيعة المهمة. فهاملت يستطيع الفعل، غير أنه لا يستطيع الثأر من رجل أقصى أباه وأخذ مكانه بالقرب من أمه، لا يستطيع الثأر من رجل حقق رغبات طفولته المكبوتة .. لمزيد من تأثير هاملت في درس التحليل النفسي للأدب راجع: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، 1981م، ص 261-283.

النظر عن آراء المؤرخين الذين انشغلوا بمصادر هاملت التاريخية والأصول التي استقى منها شكسبير عمله، وبغض النظر عن تحليلات "كولريدج" التي ترى هاملت مثقفا يعيش عالمه الفكري الخاص والمعزول، وبمنطق هذا العالم الفردي الخاص يقيس العالم الخارجي، وهو عاجز عن التوفيق بينهما. وبعيدا عن تحليلات "أ.س.برادلي" التي تمثل علامة نقدية يصعب تجاوزها لدى الدارسين لعالم شكسبير، والتي يناقش فيها برادلي ضعف هاملت وانعزاليته، ويرفض اتهامه بالجبن أو التخاذل، وهو في ذلك يعود لما قبل المسرحية تارة، وما بين أحداثها ووقائعها تارة أخرى. وبعيدا عن تأويلات السياسيين ودارسي نظم الحكم والإدارة في المسرحية، وبمنأى عن تأويلات المقارنين، والباحثين في العلاقات الأدبية والمبادلات الثقافية، والمذاهب الفنية، وبمعزل عن آراء دارسي تأثير الدراما الإيطالية على شكسبير في هاملت ..، وبصرف النظر مرة أخرى عن صحة كل هذه التفسيرات من عدم صحتها، فالثابت لنا في الأمر أن تأثير تراجيديا "هاملت" مستمر دوما على كافة المستويات، فهي عمل فذ قابل لأن يفجر عشرات التفسيرات، وقادر على أن يستوعب عشرات مثلها. ذلك لأنها نموذج متميز للفن الدرامي الناضج، المليء بالأسرار الفنية الجمالية، والنفسية، والفكرية. إنها دراما متكاملة، لأنها نص لم يكتب بخلفية دنيوية فقط، إنما كتبت ورسمت بخلفية من أفكار الطبيعة والسماء، وهذه الخلفية هي التي تمنح التميز للنص، وتسمح للحركة الدرامية وإيقاعها أن تتناوب وتتفاوت.

إن هاملت الذي يستسلم لحظة الإنهاك والتخبط للقدرية، ويؤمن بأن "هناك قوة إلهية ترسم مآلنا وتحدد خطانا مهما قيض لنا أن نفعل"، هو نفسه الذي ينقلب "ليفعل" بإرادته ما يراه مناسبا بكلوديوس أو ببولونيوس، وهو الذي يهاجم بلا هوادة جروترود أمه، وأوفيليا التي أحبته، وينكل بزملاء الدرس المتواطئين عليه، فيرسلهم لحتفهم بلا شفقة ..

.. هذه هي هاملت التي تبدأ بظلام منتصف الليل، وتسير خلال ظلمات النفس وظلمات العقل، لتكشف لنا عن حب بريء ينتهي إلى الجنون فالغرق، وحب فاسق يشق طريقه بالقتل والمكيدة إلى الحكم ثم السقوط بالدم، وشباب عميق الحس والفكر يجر الخطى نحو المأساة الأخيرة، حيث يكون في انتقام المنتقم موته وموت الآخرين. وما هذه إلا ظواهر المسرحية. إنها الحركة السائرة فوق خضم من الرموز والمعاني، وسحرها الدائم كامن في هذه الرموز وهذه المعاني..[9] إنها واحدة من المسرحيات العظيمة التي فيها امتدت يد شكسبير لتقطف قبسا من الفن الدائم المتشابك، وجيد الصنع، وبهذا القبس الفني ننشغل دوما، ونمنحه كثيرا من التأملات الجادة العميقة، التي يستحقها كل فن عميق.

واختيارنا لترجمات هاملت على وجه التحديد لتكون عينات ونماذج نصية نختبر من خلالها مصداقية فرضيات الدراسة لا يرجع إلى هذه

---

(9) مقتبس من تذييل جبرا إبراهيم جبرا لترجمة هاملت، دار القدس، بيروت، لبنان 1960م.

الشهرة العالمية فقط، ولا إلى ذلك التميز الفني الذي يمثل علامة في مسرح شكسبير فقط، ولكن إلى جوار ذلك كله فإن هذه المسرحية شأنها شأن كل مسرحيات وليم شكسبير تحمل إمكانية قيام كثير من الهوامش المختلفة عند ترجمتها، حيث إن الطبعات المختلفة الصادرة باللغة الإنجليزية لمسرح وليم شكسبير تحمل كثيرا من الهوامش التي توضح للقارئ المعاصر بعض ما ينوء به النص من مفردات وتعبيرات أضحت مهجورة، وإشارات وأفكار مختلفة صارت غير مألوفة الآن في الثقافات التي تتحدث الإنجليزية المعاصرة. إذن ومن باب أولى أن هذه المسرحيات حينما تترجم إلى اللغات الأخرى غير الإنجليزية بما فيها العربية يفترض أنها ستذخر بهذه الهوامش، وسوف تتباين مثل هذه الهوامش من فترة لأخرى، ومن مترجم عربي لآخر، ومن منهج لآخر، ومن تحليل وتفسير فني للعمل لدى المترجم المبدع عن المترجم الناقد، وهذا كله مما يمثل عينة جيدة للدراسة.



(2)

ترجمات "هاملت" في العربية

انشغل المسرحيون والنقاد والمترجمون العرب كغيرهم بعالم وليم شكسبير خلال القرن العشرين، وقد حظيت مصر بنصيب الأسد من هذا الانشغال الثقافي والفني[1]. أما مسرحية (هاملت) فهي تتربع على قائمة المسرحيات التي حظيت بنشاط

---

(1) يكفي لنا أن نتصفح الدراسة القيمة التي قدمها د. رمسيس عوض بعنوان (شكسبير في مصر) لندرك هذا الكم الزاخر من الترجمات والمعربات بخاصة، والنشاط المسرحي والنقدي بعامة، بما يجسد لنا طبيعة اهتمام المثقفين والفنانين المصريين والعرب المقيمين في مصر بالدراما الشكسبيرية على كافة المستويات.للمزيد من التفاصيل الدقيقة التي توضح بجلاء هذا الاهتمام وأشكاله ومستوياته راجع :د. رمسيس عوض: شكسبير في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، صفحات متفرقة من ص 5-127.

واسع خلال هذه الفترة، فقد اقتبست وعُربت وتُرجمت عدة مرات. كما ظهرت لنا هاملت ومثلت في مسارح مصر بلغات أخرى غير العربية كالتركية والأرمنية والإنجليزية، وهي ترجمات لا تشغلنا قط في هذه الدراسة، بقدر ما تؤكد شهرة هذا النص وقوة تواجده في حياتنا الفنية والثقافية. ولا ينم كل هذا الاهتمام الذي لاقته هاملت في العربية عن صحة الترجمات ودقتها[2]. فمنها ما هي ترجمات تجارية قح لم يحافظ فيها على الشكل العام للنص، ولا ترتيبه الداخلي ومنطق الأحداث، وجرى فيها ما جرى من مسخ وتشويه بالنص، وتحولت تراجيديا هاملت بنهايتها المأساوية – استجابة لرغبات النظارة المصريين – إلى مسرحية ذات نهاية سعيدة، حيث يظهر شبح والد

---

(2) تتفاوت ترجمات هاملت إلى العربية في قيمتها الفنية؛ من أول تعريب طانيوس عبده الذي غير تماماً في العمل الفني ، ثم ترجمة خليل مطران التي جاءت عن اللغة الفرنسية، ثم ترجمة الأديب المحامي سامي الجريديني،وهي ترجمة لا تخلو من سوء. .وتؤكد دراسة رمسيس عوض أن كثيراً من هذه الترجمات لا يمكن أن تعد بالترجمات الأدبية بل أقل ما يمكن أن توصف به أنها جرائم أدبية ، فما يحدث فيها من مغايرة للنص وتشويه للأصل، وعدم مراعاة للطابع العام الذي تحمله المسرحية كثير.. ،إلى الحد الذي تكاد لا تحمل بعض تلك الترجمات من حقيقة المسرحية سوى الاسم ، مع بعض المشاهد التي لم تخل من التحريف أيضاً. ولعل هذا ما دفع إبراهيم عبد القادر المازني إلى تكرار الهجوم عبر الصحف على كافة ترجمات شكسبير في العربية التي يكتفي فيها المترجمون بالقصة والحبكة أما شكسبير الشاعر فلا وجود له ولا أثر . ولذا يوصي بأن يقرأ شكسبير في لغته حتى لا يضيع شعره. وإذا كانت هذه الترجمات لم يتحقق لها النجاح، فضلاً عن ضياعها بالمعنيين المادي والفني.راجع المرجع نفسه،ص 5، وكذلك ص62-66/ 83-91.

هاملت ليبشر ابنه بحياة سعيدة على الأرض كما يبشره بغفران السماء له (..وهكذا نرى في تعريب طنيوس عبده أن هاملت يعتلي أريكة الملك خلفاً لعمه الغادر الأثيم ..)[3] ومنها التربوي أو التعليمي الذي قدم مضمون المسرحية كأنه قصة أو رواية ولم يلتفت قط إلى جمالياتها ومكوناتها المسرحية ..

حتى ترجمة الشاعر خليل مطران لم تسلم هي الأخرى من التقريع والهجوم النقدي رغم ما توفر لها من أسلوب أدبي حسن، ذلك لأنها لم تكن مترجمة عن النص الأصلي، إنما جاءت عن ترجمة جورج ديفال الفرنسية، وقد عربها خليل مطران عن الفرنسية خصيصاً لجورج أبيض، الذي أضطر لتعديل بعض المشاهد وتغيير بعض الأحداث لكي تتواكب والذوق المصري.

وقد تحدث بعض المعلقين الفنيين آنذاك عن هذه سمة هذه الترجمات بقوله: (إن روايات شكسبير التي عربت ونقلت في مصر قد تكون اللغة التي ترجمت إليها قيمة في فن الكتابة، ولكن الروايات لم تترجم بنفس أسلوب شكسبير الأصلي. ولو قام اليوم شكسبير من قبره ورأى بعينه رواياته تمثل على المراسح المصرية لما عرفها ولا أدرك أنها من وضعه. وقد كان لازم في تعريب هذه الروايات أن تعرب من اللغة الإنجليزية لا من الفرنسية. وبعد ذلك لا يمكن أن يقال يوما ما بأن في اللغة العربية ترجمات صحيحة

(3) المرجع نفسه، ص 83.

لروايات شكسبير)[4].

أما ترجمة سامي الجريديني فلم تحظ هي الأخرى بالقيمة الفنية المرجوة رغم صدورها عن الإنجليزية، فقد جاءت أشبه بتلخيص لنص "هاملت" الأصلي، ولم تحفل بروعة الشعر الشكسبيري، مما دفع فاطمة رشدي للبحث عن ترجمة جديدة كتبها لها أحمد رامي خصيصاً!.. وفي كل الأحوال فإن "هاملت" في هذه الترجمات نالها من التحريف والتغيير ما يكفي لأن نتشكك فيها ونحترز من اعتمادها كترجمة دقيقة للنص الأدبي.

في مقابل هذا الزخم الترجمي غير الدقيق تبقى لنا ترجمتان فقط صدرتا في النصف الثاني من القرن العشرين بالفصحى، أظنهما من خير الترجمات التي قدمت للثقافة العربية نقلاً عن الطبعات المعتمدة لأعمال شكسبير: أما الترجمة الأولى فهي ترجمة جبرا إبراهيم جبرا[5] وأما الثانية فهي ترجمة الدكتور عبد القادر القط[6]. وهما الترجمتان اللتان سنعتمدهما

---

(4) المرجع نفسه، ص 83.

(5) وليم شكسبير: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة رابعة منقحة، بيروت 1960م. وهي الطبعة الأخيرة والتي ستعتمدها هذه الدراسة.

(6) وليم شكسبير : هاملت، ترجمة عبد القادر القط، مراجعة محمد إسماعيل موافي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1971م.(هناك طبعات مختلفة ظهرت لترجمة القط هذه وجميعها تعتمد الترجمة ذاتها بدون أية تجديدات أو إضافات، بل إن بعضها نسخ مصورة فقط من هذه الترجمة).

كنموذجين أساسيين في التعامل المنهجي خلال هذه الدراسة. وأسباب اختيارنا الموضوعي لهاتين الترجمتين كثيرة ومتنوعة يمكن إجمالها كالتالي:

أولاً: إنهما ترجمتان صادرتان عن طبعة أدبية معتمدة للنص الأصلي ضمن الأعمال الكاملة لوليم شكسبير، ونظنها طبعة واحدة، وهي طبعة منضبطة ومحققة ومنشورة باللغة الإنجليزية(7). فلا هما صدرتا عن لغة وسيطة كالفرنسية، ولا جاءتا عن طبعات غير معروفة، أو غير معتمدة أكاديمياً. ومن ثم يفترض أنهما ترجمتان كاملتان للمسرحية في اللغة العربية، وموثوق في أصلهما. بعكس غيرهما من الترجمات التي صدرت عن نصوص صيغت خصيصاً للعروض المسرحية التجارية، أو الترجمات التي

(7) من المعروف أن مسرحيات شكسبير من المسرحيات التي تم تحقيقها عشرات المرات فهي مسرحيات كلها مخطوطة في الأصل ،و بعضها مأخوذ من نصوص كتبها شكسبير بخط يده وبعضها أخذ عن نسخة الملقن وبعضها الآخر مأخوذ عن نسخة التمثيل في المسرح وهناك مسرحيات وصلتنا في صورتين مختلفتين إلى حد ما .راجع للمزيد د. فوزي فهمي: تحقيق نصوص شكسبير، مجلة المسرح، العدد الرابع، إبريل 1964م، ص 32-34. وبالنسبة لأصول الطبعتين المترجمتين اللتين سنعتمد عليهما في الدراسة فقد اعتمد القط على طبعة معروفة وهي الطبعة المخصصة لجامعة كمبردج، بينما لم يذكر جبرا في مقدمة ترجمته شيئا عن الطبعة الإنجليزية الأصلية التي اعتمد عليها في ترجمته، وإن كنا نظن أنها نفس الطبعة التي اعتمد عليها الدكتور القط، لما بين الترجمتين من تطابق، فإن لم تكن هي فمن المؤكد أن جبرا قد استعان بطبعة من الطبعات التي تعتمد النص الأصلي كاملا Full Original Text.

أعيدت صياغتها لتتواءم وهذه العروض، وما قد يحدث فيها من مخالفة للأصل، وتطويع للنص المترجم كي يتماشى والغرض من العرض المسرحي. وعلى الرغم من أن ترجمة مثل ترجمة سامي الجريديني يمكن أن يراها بعض المؤرخين ترجمة جيدة إلى حد ما، قياساً بما سبقها من ترجمات، لكننا لن ندرجها في تحليلات الدراسة للأسباب المنهجية التي ذكرناها ولغيرها من الأسباب التي ستتضح فيما نليه من مبررات اعتمادنا لهذين الترجمتين فقط.

ولا يعني ذلك أن هاتين الترجمتين مع جودتهما الأدبية، وحفاظهما على طابع النص الأدبي الشكسبيري في لغته الإنجليزية، لم يراعيا تحقق البعد التمثيلي للنص، أو أهملا متطلبات العرض المسرحي في الترجمة العربية، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد حرص كل مترجم منهما – بوعي فني شديد – على ضرورة أن تأتي ترجمته صالحة كل الصلاحية للعرض المسرحي على المشاهد العربي، وقد أكد كل منهما بطريقته الخاصة على أن ترجمته لهاملت قامت على أساس صلاحية نص الترجمة لكي يقدم على خشبة المسرح في الثقافة العربية بخاصة[8]. ولعل ما يؤكد هذا القول هو أنه يتفق ومنهجهما النقدي في التعامل مع الفن المسرحي، الذي يعتبرانه غير مكتمل وبلا تحقق بدون العرض المسرحي.

---

(8) أكد جبرا والقط في مقدمة كل واحد منهما لترجمته للمسرحية كيفية صلاحيتها للتمثيل؛ فبينما كتب جبرا إبراهيم جبرا صفحتين كاملتين تحت عنوان (ملاحظات حول تمثيل هاملت على المسرح) قدم فيها رؤيته ونصائحه للمخرج العربي(مقدمة جبرا ص 21–22) فإن القط قدم أيضاً رؤيته لمشكلات عرض هاملت على خشبة المسرح.(مقدمة القط 14–22).

ثانياً: إنهما ترجمتان حافظتا على التبويب المسرحي الذي وضعه شكسبير للنص الأصلي، فلم تقدما مشهداً على آخر، ولم تحذفا منظر من المناظر. كما أنهما لم ينسبا لنص الترجمة شيئاً إضافيا لم يرد في النص الأصلي. ولم يغيرا من نهاية العمل.. ولذلك كانتا نموذجين صادقين ومعبرين عن أمانة النقل وصلاحية الترجمة، وإن تفاوتتا في معيار الجودة.

ثالثاً: إنهما ترجمتان استهدفتا النص الأدبي أولاً، وقد صدرتا في طبعاتهما المختلفة باللغة العربية الفصحى، بما يسمح لنا -من الناحية الأكاديمية وضوابطها الإجرائية بخاصة - أن نجري بينهما مقارنة لا تحرم من الطمأنينة المنهجية التي توفرت فيهما بنسبة عالية، على الأقل من باب اشتراكهما في وحدة النمط اللغوي المستخدم في عملية الترجمة عن الأصل، واحتفالهما بالهوامش التفسيرية خلال الترجمة.

رابعاً: إنهما ترجمتان ينتسبان لعلمين من أعلام الترجمة إلى اللغة العربية في الأدب بعامة والفن المسرحي بخاصة، وفي النقد الأدبي أيضاً، بما لا يسمح بأن يتطرق إلينا شك قط في قدراتهما الفنية والمنهجية على القيام بمتطلبات نشاط الترجمة المسرحية بصورة جادة وملتزمة، ناهيك عن وعيهما اللغوي والثقافي المتميز وقدرتهما على امتلاك اللّغتين المستخدمتين في عملية الترجمة؛ الإنجليزية اللغة المترجم منها، والعربية المترجم إليها.

خامساً: إن هذين المُترجمين المتمرسين في نشاط الترجمة عن اللغة

الإنجليزية متخصصان في التعامل مع عالم وليم شكسبير تحديداً. فقد سبق لكل منهما أن ترجم أكثر من عمل متميز من مسرحيات هذا الكاتب الفذ، وإن اختلفت بعض الآراء النقدية حول جماليات الترجمة لدى أحدهما[9] فذلك لا يعني عدم امتلاكهما لجانب الخبرة، وهو بعد لا يمكن التغاضي عنه لاسيما حين تكون الترجمة مرهونة بالدراما الشكسبيرية.

سادسا: إن كل مترجم منهما يمتلك رؤية منهجية واعية بالفن

---

(9) ناقش د. محمد عناني بعض جماليات الترجمة لدى جبرا إبراهيم جبرا في ترجمته لمسرحية "عطيل" عن الإنجليزية، مفضلا عليها ترجمة خليل مطران للمسرحية ذاتها التي جاءت عن الفرنسية لا عن الإنجليزية!، والتي لم تخل من بعض المبالغة والتقعير في محاذاته للبلاغة العربية القديمة!. يقول: (..جبرا يكتفي بالمعاني الإحالية للألفاظ، فترجمته ترجمة إحالية، ولا تخلو من أخطاء في فهم المعنى..) انظر محمد عناني: الترجمة الأدبية، ص242-243.

وبصرف النظر عن جماليات ترجمة مطران في مقابل ترجمة جبرا، وبصرف النظر عن كراهية أن تأتي الترجمة عن لغة وسيطة، فيهمنا أن نؤكد على أن اختلاف د. عناني حول ترجمة جبرا من الناحية الأكاديمية، أو الفنية، وعدم تعقبه للصورة الفنية في التراث العربي، اختلاف قد يكون مقبولا في إطاره الفني لكن في المقابل وعلى الوجه الآخر من قضية د.عناني في مسألة الترجمة والأدب المقارن، فإننا قد نفضل ترجمة جبرا الإحالية والمنقولة عن النص الإنجليزي أكثر من ترجمة مطران المنقولة عن الفرنسية، وذلك لأسباب منهجية وأكاديمية أيضا. وعيوب ترجمة جبرا - رحمه الله - لا تنفي مطلقا أن منهجه في الترجمة معني في الأساس بالبحث عن سلامة المضمون، ومحاولة صياغة النص المسرحي في ضوء اللغة العربية وجمالياتها المعاصرة، حتى يتحقق للنص التداول المطلوب. فضلا عما يثيره من قضايا نقدية حول النص المسرحي وذلك دائما يتجلى في المقدمة.

لمزيد من التفاصيل راجع وليم شكسبير مأساة عطيل "مغربي البندقية" عربها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1978م.

المسرحي، فهما ناقدان أدبيان في الأصل، ومبدعان في الوقت ذاته، ولكل منهما منهج نقدي واضح، ويعتمد على نظرية نقدية محددة يقيم بها العمل الأدبي، كما أن كل واحد منهما يمتلك منهجا متميزا في الترجمة الأدبية، وعلى ضوء هذا المنهج وهذه النظرية ينطلقان في تعاملهما مع النصوص الأدبية نقدا وترجمة. وهذا ما سيبدو لنا واضحا جليا في ترجمتهما لـ "هاملت" تحديدا؛ حيث جاءت ترجمة كل واحد منهما لهذا النص بوصفها درته في عالم الترجمة الأدبية. وقدما فيها ما لديهما من خبرة وإمكانات ثقافية ولغوية متنوعة.

سابعا: إن المترجمين ينتميان إلى جيل واحد تاريخيا، ومكونات ثقافية وفكرية واحدة تقريبا، وتكاد تتفق رؤيتهما الأيديولوجية تماما؛ فهما ينتميان لذلك اللفيف الليبرالي التقدمي العريض في الثقافة العربية وفكرها المعاصر، وهما محسوبان على كوكبة التنويريين في الفكر والثقافة، مع احترازهما الموضوعي – والعملي أيضا – على أن يصنفا أيديولوجيا لصالح فصيل سياسي محدد، وهما يمتلكان رؤية نقدية واعية ضد الانتماءات السياسية والحزبية الضيقة. لكنهما في الوقت ذاته لا يستبعدان أبدا الإطار الأيديولوجي من منظورهما الكلي والشمولي للفن والثقافة والحياة.

ثامنا: في ضوء المبرر السابق يصبح الخلاف الذي يمكن أن يقوم بين هذين الناقدين المترجمين عند ترجمتهما لـ "هاملت" خلافا فنيا في المقام الأول. ويمكن أن نرد الاختلافات التفسيرية التي قد تظهر في الترجمة إلى الرؤية الفنية أو النقدية بين المترجمين. وإن لم نستبعد المكونات الذاتية

والقناعات والرؤى الشخصية، التي لابد وأن تترك تأثيرها على المترجم عند تفسيره للنص الأدبي. فعلى سبيل المثال يمكن أن نؤكد أن هذين المترجمين الذين عايشا نكبة فلسطين بمرارة العربي، يدركان أبعاد هذه القضية جيدا ويحسان بها، لكننا لن نستطيع أن نستبعد أن عبد القادر القط المصري الأصل لا يتشابه تمام التشابه مع جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني الأصل في أبعاد هذه المعايشة والإحساس بها. وربما تركت المكونات الذاتية أثرها الفعال في تفسير أزمة هاملت نفسه لدى كل مترجم فيهما.

تاسعا: حفلت الترجمتان بعدد وافر من الهوامش المتنوعة التي دونها كل مترجم وفق تفسيره الخاص للنص الأدبي، وتنم هذه الهوامش المثبتة عن منهج المترجم، وتعكس أيديولوجيته بوضوح. كما تعكس رؤيته الذاتية والموضوعية للنص. وهي هوامش جاءت أغلبها - إن لم تكن كلها - لصالح النص المترجم، فلم تزد النص غموضا مثل بعض الترجمات بقدر ما وردت لإضاءة النص على النحو الذي يراه المترجم.

وقد رأى الباحث أن طبيعة هذه الهوامش ووظيفتها في الترجمتين بما يحملان من متشابهات واختلافات في نوعية الهوامش المدرجة حول متن الترجمة، ونسبتها العددية، مسألة تتوافق والإطار النظري الذي سبق وقدمناه حول هوامش الترجمة الأدبية، ومن ثم فإن هوامش الترجمتين يمثلان ظاهرة جديرة بالدراسة في هذا الحقل. لاسيما حينما تتم مضاهاة هذه

الهوامش في كل ترجمة مع الأخرى، ومقارنتهما سويا.

ولا يعني قصر الدراسة نماذجها النصية المختارة على هاتين الترجمتين فقط عدم صلاحية أي نماذج نصية أخرى للدرس النقدي، ولكننا أردنا أن نوحد مجموع المتشابهات الفنية والمنهجية بين النصوص المختلفة التي ستمثل عينة الدراسة قدر المستطاع، وهو ما لم يتوفر سوى بين هاتين الترجمتين. وربما أعطتنا دراسة النصوص المعربة الأخرى، التجارية، وغير الأدبية، أو الأدبية المترجمة عن اللغة الفرنسية نتائج ثرة ومدهشة، ومثيرة للجدل النقدي، لما قد تحتويه من مفارقات أو عيوب فنية ولغوية، وثقافية، لكنها بالتأكيد ستكون مغايرة في قياسات الضوابط المنهجية مقارنة بهاتين الترجمتين اللتين صدرتا عن النص الأصلي، واللتين لم يحرمهما حفاظهما على كافة التفاصيل الفنية التي وردت في الأصل، ولا مستوى العربية الفصحى الرفيع الذي ترجمتا بها من أن يكونا صالحتين للتمثيل والعرض.



(3)

هوامش مقدمة الترجمة

اتفق "جبرا" و"القط" في ترجمتيهما

– مثلما اتفق غيرهم من المترجمين السابقين للعمل

– على أهمية "هاملت" وقيمتها الفنية والإنسانية بوصفها تراجيديا راقية المستوى، وذات أبعاد شتى جيدة التركيب، كما اتفقا كذلك على الشكل النهائي والتقسيم العام للمسرحية، وترتيبها الدرامي من حيث الفصول وعدد المشاهد الواردة بالترجمتين، وجميعها وردت في الترجمتين كما وردت في النص الأصلي تماماً. كما أنهما اتفقا مبدئياً على الشكل العام لصياغة الترجمة، وضرورة تنوعها بين الشعر والنثر بما يتناسب والموقف الدرامي. فإن كانا اتفقا مبدئياً على الشكل الخارجي والتقسيم العام فقد اختلف منظورهما الفني في تفسير دوافع تقلبات هاملت النفسية، وحيثيات تردده

بين الفعل والفكر عبر مراحل المسرحية. واختلفا كعادة النقاد على طبيعة هذا العمل. ولا يعني اتفاقهما النظري العام والمبدئي على ترجمة المسرحية حسب تدفقها الشعري اتفاقهما أيضا في الأداء التنفيذي وأسلوب الصياغة الشعرية الفنية بالضرورة للمعاني، ولا اتفاقهما على كيف تنفذ الترجمة الشعرية إلى العربية حيث كان الاختلاف بين المترجمين أكثر وضوحاً في الإطار التنفيذي لشكل الترجمة، وذلك أمر منطقي نتيجة لاختلاف منهجهما في الترجمة، كما سنرى.

ويكاد القط أن يقف وحده مخالفاً الترجمات السابقة كلها في تصوره لمنهج التعامل الفني التصويري مع تكوينات شكسبير الشعرية كما وردت على لسان الشخصيات، وحسب المواقف التي سيقت فيها هذه الصور، حيث حاول أن يجمع بين لفظ النص وروحه ومستواه الشعري، بعكس الترجمات السابقة التي افترضت أن كل المسرحية كتبت بالشعر الحافل بالتوتر والانفعال، والمكدس بالرصانة وجلال العبارات، أو الترجمات التي التزمت بحرفية النص كلمة كلمة فجاءت على شيء من الركاكة والغموض، والقط يعي ذلك الفارق في ترجمته مقارنة بالترجمات الأخرى، وينص عليه في المقدمة[1] وهو فارق يمكننا أن نتلمسه بوضوح من خلال أسلوب الترجمة ذاتها. وما كان القط ليترجم هاملت مرة أخرى بعد ترجمة "مطران" و"الجريديني" و"جبرا" لو لم يجد لديه ما يستحق أن يقدم.

(1) أشار القط لذلك في المقدمة ص 40.

وقد جاءت الترجمتان متقاربتين في نسب الوعي والنضج، لكن ترجمة القط التي استفادت دون شك من الترجمات السابقة عليها – على الأقل في تلافيها عيوب الترجمات الأخرى بما فيها ترجمة جبرا – كانت أكثر حنكة، وأكثر انضباطاً من حيث الصياغة، وخلت من الخلل والغموض.

وإذا كان القط قد نص في مقدمته على طبيعة تعامله الفني ودقته المنهجية مع "هاملت" عند ترجمتها، بما ميزها عن سائر الترجمات الأخرى، فقد تميزت الترجمة بشيء أكثر جدوى وأهمية بما يتوافق ومنهج دراستنا هذه للنصوص الأدبية المترجمة، وهو استخدام هوامش المترجم بوعي ونضج وتميز. وقد شاركه جبرا في توظيف هذه الهوامش. وإن ظل التباين بينهما قائماً في منهج التعامل مع هذه الهوامش ونسب تواجدها، والدور المنوط بها عند الترجمة.

حقا لقد اشترك جبرا والقط في استغلال هوامش الترجمة بصورة جيدة قياساً بغيرهما من الترجمات الأخرى لهاملت، لكن التفاوت القائم بينهما في طريقة التعامل الفني مع النص، وتفاوت مستوى التعبير الدرامي في الترجمتين وكيفية تفسير دلالات النص الموضوعية والفنية تكشف لنا عن فروق شديدة في منهج الترجمة وتفسير النص.

تكشف لنا المقارنة المبدئية بين هوامش الترجمتين عن حقيقة جوهرية تتمثل في حرص الدكتور عبد القادر القط الشديد على تزويد ترجمته

بالهوامش التفسيرية المنهجية والتوثيقية بصورة ملفتة للنظر، وجديرة بالتأمل، قياساً بترجمة جبرا التي لم تخل بالطبع من هذه الهوامش، لكنها جاءت بنسبة أقل مقارنة بترجمة القط. كما تكشف لنا تلك المقارنة عن وجود بعض الاختلافات في طريقة صياغة الهوامش ومنهج توثيقها كما بدت بعض الاختلافات في طبيعة المحتوى الذي تضمنته هذه الهوامش، حتى في تلك الهوامش التي تشابهت من حيث الموضع والمادة.

وأول ما يجذب انتباهنا عند تحليل هوامش الترجمتين هو احتفال كل مترجم بهذه الهوامش مع المقدمة النثرية التي قدم بها المسرحية؛ فقد حوت المقدمتان اللتان كتبتا من قبل المترجمين على بعض الهوامش التي تنم مبكراً عن بعض همومهما في تفسير المسرحية فنياً. وقد جاءت هوامش المقدمة صورة نموذجية مصغرة لرؤية كل مترجم لطبيعة هذا العمل المسرحي، وكيفية تقديمه للثقافة العربية من ناحية، كما أنها توحي بدوافع كل واحد منهما في استخدام الحاشية أو الهامش، وتكشف بطريقة جزئية عن المنهج المتبع لدى كل واحد منهما في الترجمة من ناحية أخرى.

كما تتجلى هوامش المقدمة كمؤشر ينبئ بوضوح عن نسب استخدام كل مترجم لهذه الهوامش داخل النص؛ فبينما جاء هامش واحد فقط في مقدمة جبرا للمسرحية، نجد في المقابل سبعة هوامش مختلفة تماماً في ترجمة القط. ولن يكون الأمر عجيباً في شيء حينما نعلم أن النسبة 1 : 7 التي تجلت في هوامش المقدمة هي تقريباً نسبة الهوامش نفسها المثبتة في متن الترجمتين.

فقد استخدم جبرا الهامش الأوحد الذي استخدمه في مقدمته للمسرحية لذكر حقيقة تاريخية تبدو مجردة ظاهرياً:

(* قتل نيرون أمه لأنها سمّت أباه)[2].

وإن كانت هذه الحقيقة التاريخية تعكس عند تأملها وتحليلها شكلاً من التفسير الفني الذي يضمره جبرا نحو هاملت، حيث استخدم جبرا الهامش ذاته في متن ترجمته مرة أخرى، حينما ورد ذكر نيرون في حديث هاملت لنفسه قبل أن يقابل أمه حينما استدعته لحجرتها. وإن جاء الهامش الثاني مع تغيير دال في الصياغة:

(* أمر نيرون بقتل أمه "أغربينا" وكانت قد سمت زوجها)[3].

وفي ظني أن جبرا أراد أن يوحي بهذا الهامش للقارئ العربي إلى طبيعة المقارنات التي يعقدها هاملت في ذهنه وسريرته، وأراد أن يكشف مبكراً عن أحد أشكال صراع هاملت الداخلي المتمثل في تخوفه من هذا التشابه الخفي بينه وبين "نيرون" الذي قتل أمه لأنها كانت سبباً في قتل زوجها، وهو أحد المشاعر التي تعذبه طيلة المسرحية، وتوقعه في تناقض نفسي ما بين غضبه من أمه، وحنقه عليها، وحبه لها في الوقت ذاته، بين دوافعه النفسية المتضاربة بين إحساسه بخيانتها وفسقها، وحرصه على تنفيذ رغبة شبح

---

(2) مقدمة جبرا ص 7.

(3) هاملت: ترجمة جبرا، ص 129.

والده الذي أوصاه خيراً بأمه. وهذه واحدة من المقارنات الدائرة في ذهنه. وجدير بالتنويه في هذا الموضع أن عبد القادر القط قد استخدم شبيه هذا الهامش في ترجمته، لكن استخدامه جاء مرة واحدة ضمن هوامشه المدرجة حول متن الترجمة في الموضع الذي استعان به، وكان على النحو التالي:

(ه نيرون الإمبراطور الروماني المعروف – وكان قد دبر اغتيال أمه.)[4]

وقد توافق هذا الاستخدام والإشارة المدرجة في الهامش التفسيري للطبعة المعاصرة المحققة للنص الأصلي:

Nero: the corrupt Roman emperor (A.D37-68) who bad his mother murdered.

في مقابل ذلك حفلت مقدمة عبد القادر القط للمسرحية بسبعة هوامش متنوعة، ستة منها هوامش مرجعية أكاديمية ونقدية موثقة لأسماء المراجع الإنجليزية التي اعتمد عليها مثل أ.س .برادلي :التراجيديا الشكسبيرية، و ت.س.إليوت: مقالات مختارة. وكذلك و. كليمن: تطور الصورة الشكسبيرية. وقد جاءت هذه الهوامش باللغة الإنجليزية، وجميعها تتماشى وطبيعة المقدمة التي يحلل فيها المسرحية تحليلاً نقدياً أكاديمياً

---

(4) هاملت: ترجمة القط، ص 174.

وقد ناقش الباحث الدكتور القط هاتفياً حول ظاهرة بعض الهوامش المتشابهة بين الترجمتين، منها هذا الهامش فأكد على أنه قد قرأ ترجمة مطران وترجمة جبرا لكن الهوامش المدرجة في ترجمته لا تمت بصلة لأي منهما، إنما هي من رؤيته الخاصة لكيفية تقديم النص للقارئ في الثقافة العربية.

وافياً. في مقابل هذه الهوامش المرجعية الموثقة الإنجليزية جاء هامش واحد فقط من مجموع هوامش المقدمة باللغة العربية، وكان مفسراً وكاشفاً عن طبيعة هاملت كما يراها القط حينما يتجه للسماء ضارعاً:

(« يدعو هاملت أيضاً السماء والعناصر، لكن دعوته لا تتخذ شكل الصور الفخمة العالية، بل تجيء في الغالب مقتضبة مكتفية بمجرد الإشارة)[5].

حتى هذا الهامش الذي ينم عن تفسير تحليلي لشخصية هاملت جاء في سياق مقارنة القط لشخصية هاملت مقابل شخصيات بطولية أخرى مثل الملك "لير" أو "عطيل" اللذين يجلجل صوتهما تجاه السماء، ويعبران عن ضراعتهما بصور فخمة بلاغية محلّقة.

ومن الواضح أن استخدام كل من المترجمين للهوامش على هذا النحو منذ المقدمة ينبئ لنا عن كثير من طبيعة المترجمين في التعامل مع الهوامش داخل الترجمة، ويبشر بنسب وجود الهوامش في متن الترجمة، ومقدار اعتمادهما على هذه الهوامش بما يحقق للترجمة الشرح أو التوثيق والمرجعية. كما أن هذا الوجود المبكر للهوامش مع التعدد في أشكالها، وتباين الوظائف المنوطة بها كل ذلك يدعم رؤيتنا الموضوعية لقيمة الهوامش، ودلالاتها الفنية والثقافية والتاريخية، وقدرتها على إنارة النص، وتغذية القارئ، وتهيئته لرحاب العمل الفني، وجذب انتباهه وإثارة وعيه لقيمة الهوامش التي سيلقاها داخل الترجمة، كي لا يتجاوزها، أو يعبرها متعمداً.

(5) مقدمة القط ص 27.



(4)

هوامش الإشارات الأسطورية

تحفل "هاملت" بعشرات الإشارات الأسطورية، لاسيما الأساطير اليونانية، التي تعد قمة من قمم تراث الإنسانية وأحد إبداعات خيالها ذي الأفق المتسع عبر تاريخها الطويل. وتشكل هذه الرموز الأسطورية في حد ذاتها جزءاً كبيراً من الفكر الإبداعي الغربي بخاصة والإنساني بعامة فلقد تأثر الكتاب والفنانون والمفكرون والفلاسفة على مدى الأجيال بالأساطير الإغريقية، مثلما تأثروا بغيرها من الأساطير العالمية الأخرى كالمصرية القديمة التي تمثل هي الأخرى قمة متفردة، والأساطير الهندية، والصينية..، ولا غرابة في أن تتأثر كافة أشكال الإبداع في مختلف بقاع الأرض بهذا الجانب العجيب من نتاج مخيلة الإنسان؛ فقد مثلت مختلف الأساطير عبر تاريخ الإنسان مادة خصبة

ذاخرة بعنصري الخيال والتشويق بعدما ألبسها العقل الإبداعي أردية تذخر بما تحتويه من ثراء وجمال وقدرة على تحقيق التأثير في المشاعر الإنسانية. كما أن هذه الأساطير بمكوناتها وقيمها الإنسانية ذات منزلة روحية ودلالات فكرية وفنية، فقد ألهمت كثيراً من الفنانين والشعراء والأدباء أفكاراً خلاقة وروائع مدهشة. ولا يتوقف أثر هذه الأساطير على مخيلة المبدعين فقط بل على مشاعر ومخيلة الإنسان العادي كذلك، فالأساطير من أعمق منجزات حياة الإنسان حافلة الثراء.[1]

ولا عجب أن يعي شكسبير ابن الحضارة الغربية "الإنسانية" أساطيرها الإغريقية والرومانية وعياً متميزاً يتناسب وعبقريته الفنية، وأن

---

(1) تعددت الدراسات في حقل الميثولوجيا Mythology التي تناولت بالتحليل العلمي كثيراً من الفكر الأسطوري وأبعاده، وألوان مختلفة من الأساطير الإنسانية، وما قيل عنها وما كتب حولها، ولعل كتاب (أساطير العالم القديم) يعد واحداً من علامات هذه الدراسات التي وقفت بالتحليل العلمي على هذا الجانب المتميز من تراث الإنسان في رحلته الكونية. راجع د.صمويل نوح كريمر وآخرون: أساطير العالم القديم، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974م. ومن الدراسات التي تخصصت في حقل الأساطير الأوربية دراسة ب.كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م ص 5، وتنزع بعض هذه الدراسات إلى تقديم نفسها وما تحوى من مادة أسطورية إلى تتبع الشكل الفني الدرامي في عرضها، بدلا من الطابع التحليلي الأكاديمي الجاف، ولعل واحدة من هذه الدراسات دراسة د.عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982م.في ثلاثة أجزاء.

يجعلها مادة حية ذات تأثير وبهاء في إنتاجه الدرامي، فالأساطير في ذاتها ثروة أدبية درامية ذات طابع خاص، وهي لا تنفصل عن مشاعر وأفكار البشر في مختلف ثقافات العالم، ولا عن طباعهم وأفعالهم طيبها وشريرها، وهي تعكس صراعهم الأزلي المتباين في شتى مناحي الحياة، كما تصور مصير الإنسان وأعماله، وما هو مقدر عليه من مصائر. وقد تتصل الأساطير في ذات الوقت ببعض الشعائر والمعتقدات التي يؤمن بها الإنسان من ناحية ثانية. وقد تكون الأساطير شكلاً من أشكال تفسير الإنسان للكون وطبيعته، والأساطير في تصويرها لكل ذلك لا تحرم من الرمزية.. وهذا كله هو صميم المادة التي يكتبها وليم شكسبير، وجوهر الحياة التي يصورها، ومدار الصراع الذي يعيشه أبطاله، وهو مناط حديثهم وفق ثقافتهم، ومنزلتهم، ووعيهم بالكون ومجرياته، وطريقة تفكيرهم فيه، ونزوعهم للعمل به. ومن ثم لن ندهش حين نجد الأمير "هاملت" - بما اكتسب من ثقافة وفي ظل ما يعيشه من أزمة - على قائمة هذه الشخصيات الشكسبيرية الخالدة التي يجري حديثها وقد خصب بالإشارات الأسطورية التي تتفاوت في أشكال استدعاءها ومستويات توظيفها.

وتكمن في هذه الإشارات الأسطورية المكثفة واحدة من أهم الصعوبات المركبة التي تواجه مترجمي هاملت، فالإشارات تأتي في سياق النص الأدبي مجرد لمسة فنية صغيرة تتمثل في كلمة أو رمز أو اسم أو إشارة، لكنها تكون ذات دلالات عميقة في سياقها، لأنها تستحضر عالما متكاملا، وتحدث بهذا

العالم تأثيرات عدة، منها ما هو على مستوى العمل وفقاً للحدث القائم وأثـره على الشخصيات وعلاقة الإشارة الأسطورية بهما، وما تحققه من بعـد جمـالي مطلوب في العمل ككل، ومنها ما هو على مستوى المتلقي الذي يفترض أنه على وعي تام بمثل هـذه الإشـارات الأسـطورية. ويفـترض بالتـالي مـن المـترجم أن يتعامل مع هذه الإشارات داخل متن ترجمته بمنتهى الحذر، وبدرجة عالية من الوعي الفني واللغوي والثقافي بكل ما تتضمنه هذه الأبعاد من مركبات.

وبما أن المترجم لن يستطيع الخروج عن سياق النـص الأدبـي لشـرح الأسطورة، فمن المنطقي أن يكتفي بذكر الإشارة الواردة في المتن فقط، ثـم يلجـأ إلى شرحها في الهامش، الذي سيمثل ضرورة حتمية للمترجم لكي يثير انتباه المتلقي الجديد لدلالات الإشـارة الأسطورية وأبعادهـا، ويعرفـه بـها. حيـث يفترض عدم معرفة المتلقي الجديد بهذه الإشارات الأسطورية التي لم تنتجها ثقافته، وعلى المترجم أن يعيد تقديم لمحـة سـريعة لقارئـه عـن هـذه اللمسة الفنية، بشرط أن يقوم الهامش بالإضاءة وربط الأسطورة ودلالتها بالنص، وفي الوقت ذاته لا يشغل المتلقي عن مجريات النص الأدبي بهذه الإضاءة الهامشية رغم ضرورتها. لذلـك يجـب أن يكـون الهـامش أيضـاً بمثابـة اللمسـة الفنيـة المركزة، والإشارة المعرفية المركبة، وشـديدة الإيجـاز في الوقـت ذاتـه، حتـى تحقق التواصل المطلوب، ولا يقع الانشغال المرفوض.

ولا تتوقف الصعوبة عند هـذا الحـد فقـط، فغالبـاً مـا تكـون الكلمـة المستخدمة في الأسطورة من الكلمات الـتي يصعـب ترجمتـها بلفـظ متطـابق أو

كلمة مقابلة أو مماثلة، ومن ثم يوضع المترجم أمام خيارين؛ فإما أن يعرب الكلمة الواردة في الإشارة – أو مجموع الكلمات – إلى أقرب لفظ مماثل أو متكافئ، بشرط ألا يخلو التركيب اللغوي من الدلالة الفنية المقصودة من وراء الإشارة وموضعها في المتن، وإما يدونها بالأحرف العربية كما وردت في لغتها، لكنها تظل أعجمية. وهذه الخيارات تعتمد على قدرات المترجم من ناحية، وفهمه للنص ولطبيعة الإشارات الأسطورية التي يتعامل معها داخل هذا النص من ناحية ثانية. ولذلك فهي مسألة مرتبطة بمنهج الترجمة الذي يتبعه المترجم، ولا يمكننا أن ننكر أنها مسألة ذات تأثير كبير على شكل الترجمة.

وقد واجه جبرا والقط هذا المأزق مرات عديدة في ترجمتيهما هاملت، وتباينت طرق تعاملهما واختلفت مرات، وإن اتفقا على ضرورة الإشارة الهامشية لهذه الاستخدامات الأسطورية المركزة. وإن كان القط كما سبق التنويه هو الأكثر اهتماماً بالهوامش، ومن ثم فهو الأكثر استخداماً لها مع هذه الإشارات الأسطورية التي ندر أن تجاهلها القط مرة.

وقد التقى المترجمان جبرا والقط في مواضع كثيرة وردت فيها هذه الإشارات، واتفقا على ضرورة استخدام الهامش في هذه المواضع على نحو ما وردت أحياناً في هوامش التفسير والتحقيق في النص الأصلي، مثلما اتفقا على استخدامه في مواضع أخرى غير الإشارات الأسطورية، وإن اختلفا في طريقة التعامل مع الهوامش.

ومن المواضع التي التقى فيها المترجمان حديث هاملت إلى نفسه – قبل أن يعلم بتورط عمه في قتل أبيه – حيث يتعجب هاملت من متغيرات الحياة، وسرعة تغير قلوب الناس بما فيهم أمه، ويجري هاملت مقارنة ذهنية بين طرفين أولهما أبيه الميت الملك الرائع ومدى حبه لزوجته "جروترود" والدة هاملت، وثانيهما عمه الذي اعتلى العرش وتزوج أمه.

وقد ورد المونولوج في النص الأصلي على النحو التالي:

That it should come to this
But two months dead -nay, not so much, not two-
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a Satyr* so loving to my mother
That he might not between the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth,
Must I remember?

وقد أورده جبرا في ترجمته على النحو التالي:

(أهكذا تنتهي الأمور – لم يمر على موته شهران –

بل أقل من شهرين؛ أقل من شهرين،

ملك رائع، إذا قيس بهذا

فكهايبيريون إزاء الستير* كان يعشق أمي

فلا يسمح لريح السماء

بزيارة وجهها إذا اشتدت. يا أرض يا سماء!

أ محتومٌ عليّ أن أتذكر؟ واها !..)[2]

وقد وضع جبرا في الهامش شرحه على النحو التالي:

(*تعريب للفظة Satyr، كائن أسطوري له ساقا التيس ونصفه الأعلى إنسان، شديد المجون والشبق. أما هايبيريون فهو إله الشمس.)

أما ترجمة القط لها فقد جاءت على النحو التالي:

(كيف يمكن أن ينتهي الأمر إلى هذا:

لم يمض على موته غير شهرين - لا، ليس كل هذا الوقت، لم يمض شهران - ملك رائع كان بالقياس إلى هذا كإله الشمس بالقياس إلى رب الشهوات*)[3]

وكان شرح القط على النحو التالي:

(*الأصل: كهبريون Hyperion بالقياس إلى ساتير Satyr، وهبريون والد الشمس والقمر والفجر. وساتير أحد المخلوقات الأسطورية له شكل إنسان وساقا تيس وقرناه. شديد الشهوة والمجون.)

ومن الواضح أن القط استطاع أن يضع بصمته كمترجم على هذه الألفاظ الأسطورية حين صاغها صياغة عربية "كإله الشمس - رب الشهوات" بما

---

(2) هاملت: ترجمة جبرا، ص 39.

(3) هاملت: ترجمة القط، ص 64-65.

جعلها متسقة وبقية النص في ثوبه العربي، وهي صياغة لا تحتاج كما نرى إلى ضرورة وجود هامش، إنما الهامش هنا لإثبات الاستدعاء الأسطوري لإجراء المقارنة بين الملك هاملت الميت "هيبريون" وكلوديوس "ساتير"، على نحو ما استخدمها شكسبير. ومجرد المقارنة بين صياغة الترجمتين تؤكد فارق المهارة الفنية لصالح القط، فقد جاءت ترجمته متماشية تماماً في معناها العربي، بينما ظل تعريب جبرا مرتبكاً في ذاته، فهو تركيب ذو ألفاظ أعجمية وحروفه العربية عديمة المعنى، وهو تركيب مربك للقارئ العربي، الذي يفترض أنه لا يعرف ما هما الـ"هاييريون" والـ "ساتير"!، لذلك لا غنى عن الهامش التفسيري مع ذلك التعريب.

وفي الموقف ذاته وعلى امتداد الحوار نفسه، يلتقي المترجمان في موضع آخر، ويستعين كل منهما بالهامش مرة ثانية لشرح أسطورة يونانية أخرى وردت في النص، هي أسطورة (نيوبي NIOBE)؛ حيث أجرى هاملت بين نيوبي وأمه تشبيهاً في دموع الحزن التي تذرفانها، نيوبي على أولادها وبناتها، وجروترود على زوجها الملك الراحل. يقول:

A little month or ere those shoes were old
With which she followed my poor father's body,
Like Niobe* all tears, why she, even she -Oh God

وقد ترجمت إشارة الأسطورة لدى جبرا على النحو التالي:

(شهر مضي؛ ولم يعتق بعد ذلك الحذاء

الذي مشت به وراء جثمان أبي

وكلها دمع، مثل نايوبي*.)[4]

أما الهامش فجاء على النحو التالي:

(*زوجة ملك ثيبة قتل أبناؤها السبعة وبناتها السبع، وفي بكائها استجاب زفس لرجائها بأن حولها إلى تمثال من حجر يذرف الدمع طيلة الصيف.)

وجدير بالذكر أن مفردات هامش جبرا تحتاج هي الأخرى إلى توضيح للقارئ العربي فلفظة "ثيبة" هي "طيبة" ولفظة "زفس" هي "زيوس".

أما القط فكانت ترجمته كما يلي:

(شهر قصير، أو قبل أن يبلى ذلك الحذاء الذي سارت به وراء جثمان أبي المسكين. وقد غرقت مثل نيوبي* في الدموع.)[5]

أما الهامش فقد دون فيه القط ما يلي:

(*نيوبي Niobe في الأساطير اليونانية زوجة لأحد ملوك طيبة.كانت شديدة الفخر بأولادها فغاظ ذلك أبوللو وأرتميس فقتلا أولادها ومسخها زيوس إلى حجر كان يظن أن ما يعلوه من ندى دموع نيوبي على أولادها حتى بعد أن مسخت.)

---

(4) هاملت :ترجمة جبرا، ص 40.

(5) هاملت: ترجمة القط ص 65.

وقد ذكر هامش تفسيري لنيوبي في هوامش بعض الطبعات[6] على النحو التالي:

*Niobe (a queen in classical mythology, angered by her boasting of her children, the gods slew them all and turned their grieving mother to stone, from which, however, her tears continued to flow)

وبغض النظر عن مرويات هذه الأسطورة واختلافاتها بين دارسي الميثولوجيا، وبغض النظر عن فهم كل مترجم لها بما يتماشى والصورة المقدمة لها في المسرحية، فالأمر المتفق عليه هنا أن دموع نيوبي لاسيما بعد أن مسخت كانت دموع متخيلة وغير حقيقية. وإلا لما استعارها هاملت لأمه"جروترود".

وهناك كثير من اللمسات الأسطورية التي وردت في أصل المسرحية، وحافظ المترجمان على وجودها، كما حافظا على تفسيرها، وهو أمر محمود لكليهما، ونتيجة لذلك جاءت هذه الإشارات مشتركة بين الترجمتين، وإن كانت المقارنة بينهما تؤكد لنا في أغلبها مدى تفوق ترجمة القط وجودة صياغته للمتن، مثلما تبرهن على قدرته على التعامل مع الهامش بصورة أكثر منهجية. ومن هذه اللمسات الأسطورية تلك الإشارة التي وردت على لسان هاملت لحظة مجادلته لصديقه هوراشيو والضابط مارسيلاس، في المشهد الرابع من الفصل الأول، حينما حاولا منعه من الذهاب لملاقاة شبح والده،

(6) ذكر هذا الهامش في طبعة كمبردج وفي طبعة QPBC ص 16 من النص .

خوفاً عليه من مغبة ذلك، وأصر هاملت على ملاقاته، فهو يشعر أن مقابلته هذا الطيف ستحدد مصير أيامه المقبلة. فبينما التزم جبرا بالترجمة الحرفية في تشبيه هاملت لنفسه بالأسد "النيمي" واضطر بالتالي كعادته إلى تعريب الإشارة الأسطورية مع وضعها بين علامتي تنصيص، واكتفى بالشرح المبسط لدلالة تعريب الاسم الأعجمي، في مقابل ذلك كان القط أكثر مهارة. وأحذق فنياً في التعامل مع هذه الإشارة في كل من المتن والهامش كعادته أيضاً.

تقول صياغة جبرا لهذه الإشارة:

(مصيري يصيح بي، ويجعل كل عرق صغير في هذا الجسد صلباً عاتياً كعروق الأسد النيمي*)[7]

أما في هامش الإشارة فقد كتب شارحاً:

(*الذي كان قتله أول الواجبات الرهيبة التي قام بها هرقل.)

أما ترجمة القط لهذه الصورة فجاءت على النحو التالي:

(قدري ينادیني، فيحيل كل عرق صغير في هذا الجسد إلى عصب مفتول لأسد هصور*)[8]

ولأن الترجمة على هذا النحو تؤدي المعنى بصورة جيدة، لكنها لا تشير إلى أي دلالة أسطورية على نحو ما جاء في قول هاملت، ولأن عبد القادر

(7) هاملت :ترجمة جبرا، ص 55-56. والهامش في ص 56.

(8) هاملت : ترجمة القط ، ص 83-84. والهامش في ص 84.

القط يحرص في ترجمته كل الحرص على تقديم صورة أمينة لنص "هاملت" كما صوّره شكسبير، فإنه – القط – يحيل هذه المهمة إلى الهامش، حيث كتب الصورة كما وردت في النص الأصلي، وزادها إيضاحاً:

(٭ الأصل إلى عصب أسد نيمي Nemean Lion's Nerve والأسد النيمي هو الأسد الذي صرعه هرقل في نيميا.)

وبما أن المنهج المتبع في كلتا الترجمتين صار الآن واضحاً بالنسبة لنا، على الأقل فيما يخص هذه الإشارات واللمسات الأسطورية، فأظن أننا لن نعجب من كثرة التعبيرات المعرّبة التي ستقابلنا في ترجمة جبرا بلكنتها الأعجمية، وعلينا في كل مرة أن نتوجه إلى الهامش لنعرف معناها، حيث يصبح وجود الهامش ضرورياً لنفهم أصل التعريب الذي أجراه جبرا. أما في ترجمة القط فيمكننا أن نكتفي بصياغته العربية لهذه المواضع الأسطورية، ويمكننا كقرّاء أن نتجاوز مؤقتاً عن أغلب الهوامش المتعلقة بهذه المواضع، لا لأنها لن تضيف شيئاً بل لأن الترجمة تؤدي دورها نحو الإشارات الأسطورية بلا تعقيد، وتمكننا من أن نستوعب ونتفهم النص المترجم. وهذا لا يعني أبداً أن نتجاهل الهامش تماماً، ولا يعني كذلك خلوه من القيمة المعرفية، بل على العكس فقيمة الهامش إذا كانت ضرورية بالنسبة لترجمة جبرا لفهم حقيقة التعريب، فإنها لا تقل ضرورة في ترجمة القط حتى يتسنى لنا مقارنة اللفظة المترجمة في أصلها الشكسبيري مع مقابلها في الترجمة العربية التي ارتضاها لها القط. وتكمن قيمة هوامش ترجمة القط فيما تقدمه من إضاءة للنص في

بعض الإشارات التي لا يمكن لنا أن نعرف دورها الفني داخل النص بدون الهامش، حيث يعمد القط بحاسته النقدية ووعيه الأكاديمي إلى تقديم مزيد من التفاصيل الفنية حول هذه الإشارات.

وإذا كانت النماذج السابقة قد وردت كلها على لسان "هاملت"، فلنتفقد نموذجاً مشتركاً آخر بين المترجمين، لكنه ورد هذه المرة على لسان شبح والده الملك المقتول في حواره مع ابنه وهو يستعد ليخبره عن الطريقة التي قُتل بها، وعن جرم عمه الذي خطط لهذا القتلة الخسيسة، وتسبب في قتله، ليعتلي عرشه ويتزوج زوجته الملكة. يقول النص الأصلي:

I fined thee apt,
And duller shouldst thou be than the fat weed
That roots itself in ease on Lethe wharf *

تقول ترجمة جبرا لهذه الصورة:

(أراك متهيئا للعمل،
ولكنت أبلد من العشب السمين
الذي ينمو مسترخيا على ضفاف "ليذي"*).[9]

أما الهامش فقد ورد على النحو التالي:

(* نهر النسيان في العالم السفلي.)

---

(9) هاملت: ترجمة جبرا، ص 58.

في المقابل وردت ترجمة القط للصورة ذاتها على هذا النحو:

(إني لأجدك متحفزاً. ولو لم تثر له لكنت أكثر وخماً من الأعشاب الغليظة التي تنمو جذورها في بلادة على شاطئ نهر النسيان*).[10]

وجاء هامش القط لهذه الإشارة كالتالي:

(* الأصل شاطئ ليث Lethe وهو نهر في الميثولوجيا اليونانية تشرب منه الأرواح فتنسى ماضيها)

وقد جاء الهامش في بعض الطبعات الإنجليزية[11] على النحو التالي:

*Lethe Wharf (the bank of the river of forgetfulness in Hades.)

إن النماذج التي قدمناها من نصي الترجمة والهوامش الملحقة بها، وجميعها نماذج مشتركة بين الترجمتين، تكشف لنا بوضوح طريقة تعامل كل مترجم مع الإشارات الأسطورية في الأصل وكيفية تقديمها سواء في متن الترجمة أم في الهامش؛ فمن التعريب الجاف والترجمة الحرفية التي يلجأ إليها جبرا، وهامشه الذي يسعى من خلاله لتوضيح الأسطورة فلا يخلو الهامش من الارتباك أحياناً، إلى وضوح الترجمة العربية عند القط واحتفاظها بالصيغة الأدبية الرفيعة وهامشها التوثيقي الذي يزيد المعنى وضوحاً، ويثبت بتقديمه اللفظ الأصلي مدى تمكن المترجم من النص واستيعابه له،

---

(10) هاملت: ترجمة القط، ص 86-87.

(11) see: Hamlet: QPBC edition p.33.

وقدرة اللغة العربية على استيعاب شكسبير بصورة لا تقل جمالا عن النص الأصلي.

وهناك إشارات لهوامش قليلة عددياً وردت في ترجمة جبرا، لكنها لم ترد في ترجمة القط، كما أن هوامشاً أخرى أكثر وردت في ترجمة القط لكنها لم ترد في ترجمة جبرا. وإن كانت أغلب هوامش جبرا في هذا النطاق تتميز بالصغر والاقتضاب مثل (حصان الشؤم» «حصان طروادة الخشبي)[12] (إيليوم» «قصر فريام ملك طروادة)[13]. وأغلب الهوامش الواردة في ترجمة جبرا لا تقدم لنا تحليلاً وافياً للإشارة الأسطورية الواردة في النص الأصلي على النحو الذي تقدمه ترجمة القط.

أما الهوامش التي انفرد بها القط في ترجمته للإشارات الأسطورية الواردة في نص "هاملت" فهي كثيرة ومتنوعة وتحفل بالتحليل والتفسير وكثيراً ما أثبتت في ثناياها الإشارة كما وردت في النص الإنجليزي، ونظن ذلك راجع إلى كثرة القراءات التي قام بها القط حول هذا الجانب من المسرحية قبل شروعه في ترجمتها[14]. وتتنوع هذه الإشارات

(12) هاملت: ترجمة جبرا، ص 93.

(13) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 94.

(14) يذكر القط في مقدمته النقدية للمسرحية استناده على عدد من المراجع النقدية المتخصصة التي عالجت هاملت في أكثر من جانب، لاسيما أصلها التاريخي والأسطوري ..للمزيد راجع مقدمة القط ص 11.

مابين أسماء شخصيات وأسماء أماكن أو أحداث.. فمن نماذج إشارات الشخصيات الأسطورية:

(حديث إينياس إلى ديدو»)[15]

(«إينياس في إنياد فرجيل، أمير من أمراء طروادة هبط مع رجاله إلى قرطاجنة حيث لقي ملكتها ديدو فقص عليها ما شهده من سقوط طروادة.).

(السيليكوب»)(« السيليكوب في الأساطير الإغريقية عمالقة ذوو عين واحدة، كان يظن أنهم يعملون داخل البراكين في صنع السلاح للآلهة.).

(تيلوس»)(Tellus) إله الأرض عند الرومان[16]

ومن نماذج الأماكن:

(هيركينيا»)(«هيركينيا منطقة في الجنوب الشرقي من بحر قزوين كان يظن أنها مليئة بالوحوش وبخاصة النمور)[17].

(مصنع فولكان»)(« فولكان إله النار، ومصنعه – حيث يعمل السيليكوب في طرق الحديد وصنع السلاح – في قاع البركان.)[18].

---

(15) هاملت: ترجمة القط،ص 129.

(16) هاملت: الترجمة ذاتها ،ص 131، ص 159.

(17) هاملت: الترجمة ذاتها،ص 129.

(18) هاملت : الترجمة ذاتها،ص 154.

ولسنا في حاجـة لأن نتتبع كافـة الإشـارات الأسـطورية الـواردة في الترجمتين، ولا أن نتتبع كافـة الهوامـش الـتي دونـها المترجمـان علـى هـذه الإشارات، فهذا ليس الهدف الرئيسي من هذه الدراسة. إنما نبتغـي تحديـد مدى وعي المترجمين بقيمة هذه الهوامش، ورصد طريقة تعامل المترجم معـها منهجياً، وتأثير هذا التعامل على الشكل الفني لترجمة النص الأدبي بعامة.

ولا يمكننا الظن بأن وليم شكسبير قد ضمخ رائعته "هـاملت" بـهذه الإشارات الأسطورية المتعاقبة والمتنوعة بوصفـها مجـرد حليـة أو اسـتعراض لثقافة يمتلكها، أو لمجرد تحقيق نـوع مـن الجاذبيـة التراثيـة للعمـل الفـني فقط، فهذا أمر أبعد ما يكـون عـن تصورنـا لفـن المسـرح الـذي يقـوم أولاً علـى التكثيف الشديد. وهو أيضاً تصور لا يتناسب أبداً وقيمة وليم شكسـبير الـذي امتلك ناصية الفن المسرحي وزمامه، فلا يعقـل في المقـابل أن تقـوم مسـرحياته على مثل هذا الحشو الأسطوري غير الدرامي. وفوق ذلـك كلـه فـإن "هـاملت" فيها من التطويل والإسهاب ما يكفيها، وبما لا يسمح لها بأن تتزخرف بكـل هذه الإشارات الأسطورية بلا طائل أو عائد فني. فلماذا إذن حفلـت "هـاملت" بكل هذه الإشارات؟ وما هي الوظيفة الفنية الموكلـة إليـها؟ أو الدلالـة الفنيـة التي تصورها وليم شكسبير ودفعته لأن يستخدم كل هذا الكـم مـن الإشـارات الأسطورية في هاملت؟

بداية يجدر بنا أن نؤكد على أن هـذه الإشـارات إذا أفـردت بذاتـها فلن تمثل أي دلالة فنية، ولن يكون لها مغزاها الخاص، ولن يتم لها ذلـك إلا

في سياقها الفني داخل النص، وفي إعادة تصورنا لها وفق مواطن ورودها وما تصنعه هذه الإشارات من نسيج خاص يؤثر على الصورة والحدث في كل موقع وردت به، عندئذ سيتأكد لنا أنها ليست حلية تراثية يجمل بها حديث الشخصيات، وسوف نستنتج ما يمكن أن تضيفه هذه اللمسات على المستوى الجزئي أولاً ثم إلى مغزى المسرحية العام ثانياً.

إن هذه الإشارات الجزئية المتناثرة في كل موقع على طول العمل الدرامي، والتي ورد أغلبها على لسان الشخصية الرئيسية هاملت، تثير في كل مرة توتراً درامياً خاصاً بالبطل، وتبشر دائما بتصاعد جديد على مستوى الصراع الذي يخوضه سواء أكان هذا الصراع في أعماقه وداخل حدود ذهنه أم على مستوى الصراع المادي المحسوس في المسرحية، وكثيراً ما تنذر هذه الإشارات بوقوع تطور جديد في مصير هذا البطل المأزوم، لاسيما حينما تصدر هذه الإشارات عن غيره، مثلما حدث عند مقابلته لشبح والده، أو ما حدث عند مقابلته لفرقة الممثلين، وهي إشارات تدفع البطل دائماً إلى حدث جزئي جديد، وتنقل صراعه إلى مستوى آخر، وهي بالتالي مؤثرة في صناعة الأحداث بصورة غير مباشرة. ولعل ما يؤكد تصورنا الدرامي لهذه الإشارات هو الدور الذي لعبته في منتصف المسرحية تماماً، حيث تمثلت كثافتها الحقيقية في النص لا كمجرد إشارات متناثرة وإنما في وجودها كقصة متكاملة شارك هاملت في استعادتها كاملة من قلب الأساطير، وقد وردت هذه القصة في حديث هاملت مع الممثل الأول حينما طلب هاملت من الممثل الأول أن يمسرح

له قصة "بيروس". ففي هذا المشهد يجسد استدعاء الأسطورة على هذا النحو سمة فنية غاية في الأهمية بالنسبة لهاملت وشخصيته المركبة، وتردده بين التفكير والفعل، وعلة ذلك التردد وهو القادر على الفعل وقتما يشاء، كما تتجسد في ذلك المشهد قمة التحول في مسار الأحداث من التردد إلى الفعل الحقيقي. إن ما شعر به "بيروس" حينما رأى قلاع طروادة تسقط، والنيران تلتهم كل شيء حوله، هو المحرك الذي أثار حميته ونقله من التردد إلى الفعل، ودفعه للعمل من جديد، بعدما كان عاجزاً عن الفعل .. ويعد ما كان واقفاً ".. كطاغية في لوحة لا يدري ماذا يريد؟ ولا ماذا يفعل؟.." فاندفع إلى بريام ملك طروادة يطعنه بسيفه طعنات مكبوتة قاتلة.. هنا يجد هاملت ضالته، ويعرف مدى ما هو مقبل عليه من ضرورة تنفيذ الانتقام، ولو تطلب هذا الانتقام مثل هذه المجزرة الدموية.

إن هذه القصة التي يطلب سماعها هاملت، ويتبادل تفاصيلها مع الممثل الأول بقصد، ويتصور في مخيلته كل تفاصيلها المستمدة من الأسطورة اليونانية، هي تجسيد فني للمعادل الموضوعي لهاملت، وهو معادل مستمد من المسرحية داخل المسرحية، ويقدم لنا ذلك الاسترجاع التمثيلي التوازن الغائب في المسرحية بين الواقع والأسطورة، التردد والفعل، الأزمة والحل، الفكر والقتل، وهذا المعادل يقدم لهاملت الحل، أو ينذره بضرورة وقوع هذا الحل ولو كان ينطوي على هذه المذبحة ..

(هاملت:.. لأتذكر: وكان الأشعث بيروس كوحش هيركانيا.. لا ليس هكذا.. إنه يبدأ ببيروس: بيروس الأشعث في شارة سلاحه السوداء سواد نية وقد بدا كالليل، حين قبع في الحصان المشئوم.. قد لطخ الآن شارته السوداء الرهيبة بشارة أكثر شؤماً: اللون الأحمر البشع يغطيه من رأسه إلى القدم.ودم الأباء والأمهات والبنات والأبناء ...

... لكن كما نشهد كثيراً قبل العاصفة .حين يسود السماء السكون وتخرس الريح وتصمت الأرض من تحتها صمت الموت، ثم لا يلبث الرعد الرهيب أن يمزق السماوات، دفعت النقمة الثائرة بيروس بعد وقفته القصيرة إلى العمل من جديد.

واخذ سيف بيروس الدامي يهوي على بريام في قسوة لم تهو بمثلها قط مطارق السيكلوب على أسلحة مارس ..).

هنا فقط تتحول مجريات المسرحية، وينتقل هاملت من التردد إلى الفعل وهنا يكمن جزء مهم من الوظيفة الفنية للاستدعاء الأسطوري أو للإشارات الأسطورية. ولا أظن أن النقاد قد انتبهوا إلى تلك الوظيفة من قبل.

(5)

هوامش الإشارات الدينية

تتناثر في "هاملت" بعض الإشارات والمواقف الدينية التي تمثل في مجملها ظاهرة فنية ذات صلة بإنتاج العمل، لاسيما صلتها الفنية بتحديد طبيعة بعض الشخصيات وسماتها المميزة، وأفعالها، وأقوالها. وهي إشارات تتنوع ما بين الفعل المباشر الحركي، أو الاستشهاد بقول مأثور، أو قسم، أو إشارة لسلوك أو شعيرة دينية، أو استدعاء صورة أو حدث أو شخصية مقدسة. ولا أدل على مثل هذه الإشارات المتنوعة في مسرحية "هاملت"، ودورها الفني في تطوير الحدث وتنشيط الصراع، من نموذج الصلاة التي قام إليها كلوديوس الملك وهو مأزوم، كي يسأل السماء أن تغفر له خطيئته، ثم تردد هاملت في قتل عمه الملك وهو قائم يصلي:

هاملت: الساعة أستطيع أن افعلها! الآن وهو يصلي سأفعلها فيذهب إلى
السماء وأكون قد انتقمت لنفسي.لكن الأمر يحتاج إلى تمعن..
وغدٌ يقتل أبي، ومن أجل هذا، أنا ولدهُ الوحيد – أبعث بهذا الوغد
نفسه إلى الجنة! أوه!
أهذا يكون ثأراً منه أم إثابة له؟!... الله وحده يعلم ماذا سيكون
حسابه.

ويتوقف الدور الفني لهذه الدلالات والإشارات الدينية داخل بنية العمل ككل، ومقدار قوة عملها في إحداث تأثير فني كلي أو نسبي في خط سير الأحداث ومكونات الحوار، على حجمها ومساحتها، ومكانتها وموقعها من الحدث الدرامي الجزئي أو العام، وعلى قيمتها الفنية كذلك. فعلى سبيل المثال لا يمكن أن تلعب إشارة بالدعاء أو قسم بالله أو القديسين البعد نفسه الذي لعبته صلاة كلوديوس في مجريات العمل، فهي التي دفعت هاملت لعدم قتله أثناء الصلاة.

وقد تباينت مواقف المترجمين من هذه الإشارات، لاسيما غير المألوف منها، وغير المتعارف عليها في الثقافة العربية؛ فبينما سعى "جبرا" في ثنايا ترجمته إلى نقل أو تحويل أغلب هذه الإشارات مباشرة إلى ما يطابقها أو يماثلها في الثقافة العربية، إن وجد، أو يبحث عن البديل والمقابل العربي دون اللجوء إلى الهامش التفسيري، في مقابل ذلك نجد الدكتور القط حريصاً كل الحرص على ترجمة هذه الإشارات الدينية إلى أقرب صورة لها في الثقافة

العربية بشرط ألا تخل الترجمة العربية بالصورة التي وردت بها في النص الإنجليزي، فإن حدث ذلك - إن لم يحدث أحياناً - فهو يحتفظ بحق التعليق عليها وتوضيحها في الهامش. ويلاحظ أن تعامل القط مع هذه الإشارات في الهامش كان مرهوناً دوماً برؤيته لأهمية الإشارة الدينية وقيمتها في السياق الفني والإطار التنفيذي للعمل الدرامي من ناحية، ولأثرها الدلالي في السياق الثقافي للنص الأدبي من ناحية ثانية.

ولتوضيح طريقة تعامل كل مترجم مع هذه الإشارات يمكن أن نجري مقابلة بين الترجمتين في بعض هذه المواضع لندرك منهج تعامل كل مترجم منهما مع مثل هذه الإشارات.

يهتم المترجمان جبرا والقط بتقنية هاملت درامياً، وبكيفية تنفيذها عند ظهورها على خشبة المسرح، فبينما يكتب جبرا في مقدمة ترجمته للمسرحية (ملاحظة عن تمثيل "هاملت" على المسرح)[1] ويخص بها المخرج العربي تحديداً، يسعى القط في مقابل ذلك إلى تنفيذ هذا الاهتمام فعلياً داخل ترجمته. ولا شك أن القط بتلك الطريقة أكثر تأثيراً وأوقع رؤية للعمل الدرامي، وتأتي ترجمته في عمومها ترجمة تكاملية تتوافق ورؤيته النقدية لطبيعة الفن المسرحي[2]. ولا أدل على ذلك من ترجمتهما لمشهد ظهور شبح

---

(1) راجع مقدمة الترجمة ص 21-22.

(2) سبق أن تناولنا هذا الجانب بالتفصيل في دراسة "النقد وترجمة النص المسرحي" ص96-117.

هاملت الملك المقتول، ومقدار اهتمامهما ومدى فهمهما للإشارات الداخلية التي ضمنها شكسبير مؤلف العمل لطبيعة هذا الشبح، وتصوير حركاته، حتى تتوافق وطبيعة الحوار ذات البعد الديني الميتافيزيقي الذي سيدور فيما بعد. فجبرا يكتفي بأن يترجم إشارات شكسبير الواردة في النص كما هي مثل: "يدخل الطيف"، "يخرج الطيف"، "يدخل الطيف ثانية"، ينشر الطيف ذراعيه"[3] وهي ترجمة أمينة دون شك، لكنها تغفل دلالات الحركة التي يأتي بها هذا الطيف. بينما لا يكتفي الدكتور القط بأمانة الترجمة فقط في هذا المشهد، فهو يستخدم معها الهامش مستفيدا من إمكاناته التفسيرية، لكي يحدد دراميا حركة الطيف، وليوضح الإشارة الدينية الكامنة وراء حركة هذا الطيف، وإن لم ترد هذه الإشارة في النص الأصلي يقول الهامش:

(يبسط ذراعيه جاعلا من جسده شكل صليب)[4].

ولا شك في أن هذه الإشارات الهامشية تفيدنا كمتلقين للترجمة في فهم أبعاد النص المختلفة لاسيما حين تكون الإشارات – دينية كانت أم غيرها – ذات بعد ثقافي وحضاري، عندئذ تكشف لنا عن العمل الأدبي المترجم في إطار من الفهم التام للمناخ الديني والثقافي والحضاري الذي أنتجه، وتتحقق رسالته الثقافية والجمالية والمعرفية متجاوزة اختلافات المكونات الثقافية القائمة بالتأكيد بين البيئتين المنتجة للنص والمستقبلة له.

---

(3) هاملت : ترجمة جبرا، ص 31.

(4) هاملت : ترجمة القط ،ص 54.

ويكشف لنا هامش آخر انفردت به ترجمة "القط" عن الوظيفة ذاتها، فبينما ترجم كل من "جبرا" و"القط" الحوار الذي تضمن رفض كلوديوس وجروترود اقتراح هاملت بعودته لاستكمال الدراسة، وعزمه على السفر قافلاً إلى (ويتنبرج)، وكانت الترجمتان غاية في الدقة وجودة التعبير، انفردت ترجمة "القط" وحدها بإدراج هامش حول (ويتنبرج)* يقول فيه: (*جامعة ويتنبرج - جامعة لوثر - إشارة إلى أن هاملت من أسرة بروتستانتية)[5] وتتمثل أهمية هذا الهامش في قدرته على جعلنا على وعي تام وفهم مكتمل للإطار الثقافي والديني للعمل الفني، وأن نربط بين دلالة الهامش وبقية الإبعاد الدينية والثقافية التي تتعلق به، ونتقبل كل ما يمكن أن ينبني على هذه الإشارة المهمة من تفاصيل أخرى تتعلق بالنص وشخصياته، وأفكار هذه الشخصيات ومعتقداتها. كما أنه هامش ينم عن وعي القط ومدى فهمه لأبعاد النص في حدود البيئة الدينية والثقافية التي أفرزته، بل وحرصه الشديد على تقديم هذا الإطار الديني والثقافي والحضاري للعمل المسرحي عند انتقاله إلى البيئة الثقافية العربية.

وتكشف لنا ترجمة جبرا التي تسعى لإيجاد البديل الديني والثقافي المناسب للإشارات الدينية الأجنبية عن رغبته في (تعريب) العمل الأدبي أكثر من رغبته في ترجمته (نقله بمعطيات ثقافته إلى ثقافة أخرى)،

(5) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 63.

وتفسيره، وهو المنهج ذاته الذي استخدمه جبرا من قبل مع الإشارات الأسطورية. فقد ترجم جبرا قسم هاملت – وهو يعتذر لصديقيه هوراشيو ومارسيلاس لشعوره بأنه أساء في حقهما، فهو في حيرة وجزع بعدما أخبره شبح والده بالحقيقة كاملة – ترجمة خالية من البعد الديني/الثقافي الذي يمثله هاملت ومناخه الحضاري حيث جعل هاملت يقسم بالله:

(هاملت: بلى، والله، إن فيها لإساءة، يا هوراشيو إساءة كبرى.)[6]

وهي ترجمة متسقة حقا مع السياق الثقافي العربي، ولن يشعر القارئ العربي بغربة ثقافية أو دينية أو حضارية حينما يستمع أو يقرأ هذا القسم. بينما جاءت ترجمة الدكتور "القط" لهذا القسم ملتزمة بالصورة الفنية وتكوينها اللفظي الذي ورد به قسم هاملت في النص الأصلي:

(هاملت: بلى، هناك يا هوراشيو، وحق القديس باتريك، إساءة بالغة)[7]

والفارق بين الترجمتين واضح فترجمة جبرا الاستعاضية لم تهتم بفارق التعويض الثقافي والديني عند تحوير ترجمة القسم، ولم تهتم بالتالي بالفارق الفني المستهدف من وراء القسم بهذا القديس تحديدا لدى هاملت، ولم تهتم بدلالة هذا القسم فنيا في سياق الحدث. بينما التزم القط بترجمة القسم كما ورد في النص الأصلي، حيث وردت على النحو التالي:

(٦) هاملت: ترجمة جبرا، ص ٦١.

(٧) هاملت: ترجمة القط، ص ٩٦.

Hamlet: Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio, And much offense too.

ولأن القط يفترض في القارئ العربي عدم معرفته بهذا القديس، فهو لا يمثل نتاجاً للثقافة الدينية العربية، وهو يفترض كذلك أن المتلقي لا يعرف أسباب استدعاء هاملت لهذا القديس تحديداً في هذا الموضع بعد علمه بحقيقة قتل والده، وتورط عمه في القتل، لذلك كله يلجأ القط للهامش موضحاً لطبيعة القسم في هذا الموقف، ويكشف عن الدلالة الدينية للقديس باتريك، ودوافع كل من الموقف النفسي وطبيعة الحدث المروع الذين دفعا هاملت لأن يستدعي هذا القديس دون غيره، يقول الهامش:

(*القديس باتريك راعي المخطئين والحيارى)

وبالطبع لم يذكر هذا الهامش في أي من هوامش الطبعات الإنجليزية، وهكذا أغلب الإشارات الدينية، بما يجعل ترجمة "القط" متفردة فيها، باستثناء الإشارات الدينية ذات الإطار التاريخي أو الأسطوري، على نحو ما سوف نورد بعضاً من نماذجها.

ويكشف لنا هذا الهامش بوضوح عن تفاوت منهج الترجمة لدى كل من المترجمين، ومقدار وعي كل مترجم منهما بسياقات النص الفنية والثقافية والحضارية المختلفة، ومدى حرصه على نقل العمل الأدبي بكل ما يترتب على هذه السياقات. كما يكشف لنا الهامش عن الفارق الجوهري بين مناهج الترجمة الأدبية تحديداً فالترجمة الاستعاضية للنص الأدبي قد تحرم المتلقي

من جماليات النص وسياقاته الثقافية، بينما تبدو أمانة الترجمة ودقتها أكثر مع الترجمة التطابقية. ولذلك سنجد أن ترجمة القط هي الأكثر اهتماماً بدقة ترجمة مختلف الإشارات الدينية - ذات الدلالات الفنية والثقافية والحضارية - الواردة في العمل، وشرح ما هو غامض منها.

ويكشف لنا هامش آخر انفردت به ترجمة القط عن مدى فهم هذا المترجم لذلك النص المسرحي المركب، وكشفه الفني المتميز في الترجمة لوعي شكسبير وقدرته الفائقة على توظيف الإشارات الدينية - اليهودية هذه المرة - داخل نسيج العمل المسرحي؛ فحين يستدعي شكسبير على لسان هاملت أثناء حواره مع بولونيوس أنشودة دينية تحكي قصة "يفتاح" أحد قضاة إسرائيل، ويغمز ويلمز بها على بولونيوس، ثم يتركه يتساءل عن الشبه الحاضر في ذهن هاملت بين يفتاح وبولونيوس تصل الإثارة في توظيف الإشارة الدينية إلى ذروتها. فقد جاء توظيف شكسبير للصورة بما ينم عن سخريته الواضحة - كمؤلف - لقضاة إسرائيل وملوكها. لكننا قد نظل على جهل بإبعاد الشبه الماثل في ذهن هاملت وما قصده شكسبير، ما لم نملك مفتاحاً يفكك لنا شفرة القصة والأنشودة الدينية، ومبررات استدعائهما في هذا الموقف من العمل الدرامي. وقد ترجم "جبرا" الحوار الشعري وضمنه الأنشودة الدينية كما وردت في النص الأصلي حقا، وترجمها ترجمة شعرية راقية[8]. لكنها تظل في نظرنا ترجمة ناقصة وغامضة رغم جمالها، فهي

(8) راجع ترجمة جبرا الشعرية الراقية لهذا المشهد ص 91.

ترجمة لا تسمح لنا كمتلقين بمعرفة أسباب استدعاء القصة والأنشودة غير المكتملتين في النص؟ ولا تتيح لنا فهم طبيعة علاقة القصة أو الأنشودة بالحوار القائم بين بولونيوس وهاملت؟.

بينما ذيل "عبد القادر القط" ترجمته للحوار الدائر بين هاملت وبولونيوس وغناء هاملت لبعض مقاطع الأنشودة الدينية بهامش تفسيري يوضح فيه لمتلقي العمل في الثقافة العربية هذه الاستفسارات، ويكشفها له. وقد جاء هامش القط على النحو التالي:

(*يفتاح أحد ملوك "إسرائيل" وقضاتهم. كان قد نذر إن انتصر في الحرب أن يضحي بأول من يلقاه بعد عودته من الحرب. وكانت ابنته الوحيدة أول من لقيه فضحى بها. وفي الحديث إشارة إلى أنشودة دينية تتصل بهذه القصة كانت معروفة في زمان شكسبير.)[9]

لقد أتاح لنا هذا الهامش التفسيري "المحايد" ظاهرياً أن ندرك مغزى هاملت من وراء الاستعانة بالقصة والأنشودة في الحوار، وأتاح لنا أن نفسر أسباب تشبيه بولونيوس بـ "يفتاح Jephthah "[10]، والعلاقة القائمة

(9) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 126.

(10) تؤكد تفاسير الكتاب المقدس وقواميسه أن حياة "يفتاح" لم تخل من الشوائب، وأن تقديمه ابنته ذبيحة بشرية للرب كان فعلاً مغايراً للشريعة الموسوية. للمزيد من التفاصيل حول يفتاح، حياته وحروبه وقربانه راجع: قاموس الكتاب المقدس، نخبة من الأساتذة اللاهوتيين، القاهرة،د.ت ، ص 1078-1079.

بينهما. وهو هامش من الذكاء النقدي بمكان؛ فهو مكننا من أن ندرك تصور هاملت البروتستانتي لبعض ملوك إسرائيل، وقد مكننا في الوقت ذاته – ومن طرف خفي في ثنايا الترجمة – أن ندرك موقف شكسبير من التراث اليهودي، وكيفية توظيفه للتراتيل الدينية والقصص الديني اليهودي في هذه المسرحية.

وربما يثير مثل هذا الهامش في ذهننا خواطر نقدية أخرى حول عموم الصورة الفنية القائمة في ذهن شكسبير حول الشخصية اليهودية وطبيعتها، حينما نربط بين ما قدمه هنا في "هاملت" وما قدمه من صورة أخرى في مسرحية "تاجر البندقية"، وغير ذلك من صور درامية تنم عن عموم رؤية شكسبير لليهود؟!.

ويثبت القط مرة ثانية – وبذكاء شديد أيضاً – هامش آخر يتصل بموقف "هاملت /شكسبير" من بعض حكام اليهود الطغاة، حين يربط بين كراهيته للممثلين الذين يبالغون في الأداء التمثيلي لأدوار الشر وصورتهم الماثلة في ذهنه التي تكاد تفوق في بشاعتها صورة "هيرود" طاغية اليهود وأشرهم، وهو موقف غاية في البراعة والطرافة الفنية. تقول ترجمة القط لمقولة هاملت التي يوجهها إلى الممثل:

(بودي لو آمر بجلد من يبالغ في تمثيل الأشرار، إنه ليبز "هيرود" في شره. أرجوك تجنب ذلك»)[11]

(11) هاملت: ترجمة القط، ص 150.

ولأن القط قد أحدث تغييراً طفيفاً في صياغته لعبارة هاملت الأصلية فهو يلجأ إلى الهامش ليثبت الأصل الشعري الإنجليزي ويشرح مفردات الصورة ذات الثقافة المغايرة. يقول الهامش:

(* الأصل في الإنجليزية كالآتي:

I would have such a fellow whipped for o'erding

Termagant, it out -herods Herod, pray avoid it.

وترماجنت شخصية شريرة كانت معروفة في مسرحيات العصور الوسطى. أما هيرود فهو الطاغية الذي كان يحكم اليهود عند ظهور المسيح.).

ويهمنا أن نشير إلى الفارق بين الترجمتين في هذا الموضع تحديداً ، فهناك فارق طفيف في الترجمة بني عليه فارق في الهامش أيضا، لكن الفارق بين الهامشين غير طفيف؛ حيث استخدم جبرا في هذا الموضع هامشاً تفسيرياً، مثلما تبعه القط واستخدم هامشاً تفسيريا أيضا على النحو الذي أثبتناه في النموذج السابق، لكن فارق الترجمتين الذي أنتج فارقاً في التفسير بين الهامشين جدير بالتأمل. لقد جاءت ترجمة جبرا على النحو التالي:

(بوسعي والله أن آمر بجلد ممثل كهذا يتعدى "الطرمغان**" في هوله، وهيرودس** في هيروديته. أرجوك تجنب ذلك.)[12]

ثم ذيل موضع الترجمة بهامش على النحو التالي:

---

(12) هاملت: ترجمة جبرا، ص 111.

(.. من شخصيات المسرحيات السائدة يومئذ، المعروفة بعنفها ونارتيها. وكان " الطرمغان " في معتقد العوام، من آلهة العرب!)

إن جبرا لم يشر في هامشه إلى الإشارة الدينية الواردة حول "هيرود Herod " ملك اليهود والطاغية الذي كان يحكم وقت ولادة المسيح، ولسنا ندرك لماذا؟ وقد كان أولى به أن يفعل، لكنني أظن أن جبرا قد اشغل عن إشارة هيرود بالإشارة إلى "الطرمغان Termagant " الذي عرفه في الهامش بأنه في معتقد العوام أحد آله العرب!! ولسنا نستطيع أن نعرف من التهميش المبهم الذي لجأ إليه جبرا هل في ظنه أن هيرودس والطرمغان سوياً من شخصيات المسرحيات السائدة آنذاك؟ كما أنه لم يوضح بصورة جلية في الهامش أي عوام يقصد؟ هل هم عوام الإنجليز وقتذاك؟ أم عوام الإنجليز الآن؟ أم هم عوام العرب؟ بالطبع هو يقصد عوام الإنجليز لكن السياق لم يبن ذلك كما يتطلب السياق الثقافي لهوامش الترجمة. وفي كل الأحوال يهمنا أن نذكر أن لفظة " تيرماجنت Termagant " كانت لقب لشخصية تاريخية عنيفة في العصور الوسطى، وقد تم تصوير عنفها على المسرح، وهي لفظة تستخدم الآن في اللغة الإنجليزية للدلالة على المرأة الساخطة سليطة اللسان.

وتتناثر عبر ترجمة القط لـ "هاملت" مثل هذه الإشارات الدينية المتنوعة التي يهتم بعضها بالفكرة، وبعضها بأسماء القديسين المعروفة وغير المعروفة، وبعضها يهتم بتوضيح بعض التقاليد الدينية المسيحية في الحياة

مثل الزواج والصلاة والأعياد وبعض الشعائر كالحج والاعتراف أمام القس..إلخ[13].

ولا يعني اهتمام "القط" الدائم بهذا النوع من الهوامش وإثباتها في ذيل ترجمته للمسرحية أن ترجمة "جبرا" قد خلت تماماً من هذه الهوامش بالتحديد، ولا يعني ذلك أيضاً أن جبرا لم يهتم مطلقاً بكافة الإشارات الدينية الواردة في هاملت، ولكن كما سبق لنا القول إن جبرا كان يسعى في ترجمته إلى منهج تعريب هذه الإشارات، وهو يحاول أن يقدمها مباشرة في صيغة لغوية دينية تقبلها الثقافة العربية، دونما حاجة لإظهار الاختلاف الثقافي القائم في هذه الإشارات واختلافاتها عند ترجمتها لنمط ثقافي آخر بما يستوجب توثيقها وشرحها. كما كان دائما يرغب في أن يمنحها ترجمة شعرية عربية رائقة تتماشى وطبيعة العمل المسرحي، ومع ذلك فقد جاءت في ترجمة "جبرا" بعض الهوامش التفسيرية المتناثرة التي تشرح لنا قليلاً من هذه الإشارات، وهي هوامش تؤكد لنا نسبة اهتمام ترجمة جبرا بهذه الإشارات، ورغبته في تقديم ما يراه مناسباً منها في سياقاتها الدينية والثقافية والحضارية فقط. ومنها هذا الهامش الذي ذيل به ترجمة أغنية دينية حزينة كانت تغنيها أوفيليا بعد موت أبيها، تقول الأغنية في النص

(13) يمكن تلمس هذه الهوامش المختلفة التي اهتمت بشرح وتفسير الإشارات الدينية في ترجمة القط لهاملت وبخاصة الصفحات التالية: 126، 165، 177، 180، 203، 210، 238، 257.

الإنجليزي:

Ophelia: (Sings)

How should I your true love know

From another one?

By his cockle hat and staff,

And his sandal shoos.

وقد ترجمها جبرا على النحو التالي:

حبيبك كيف لي تمييزه

بين الرجال الوافدين ؟

بعصا ومحارة في رأسه*

ونعل حجاج عائدين.[14]

وقد دون تعليقه على الإشارة في الهامش قائلاً:

(*كان الذين يعودون من الحج إلى كنيسة مار يعقوب كومبوستلا يلبسون محارة في القبعة.)

وقد ترجم القط الأغنية على النحو التالي:

أوفيليا: (تغني)

كيف أميِّزُ خلَّك هذا المخْلِصْ

(14) هاملت: ترجمة جبرا، ص 157.

من خِلٍّ آخر؟
بعصاه وقبعتة الحُجّاجْ ،
وحذاء مكشوف.(15)

ولأن هذه الأغنية التي تشبه "العدودة" الشعبية تحمل بعض الطقوس الدينية القديمة فقد يحتاج بعض القراء المعاصرين إلى التعريف بها، ولذلك فقد أثبتت لها بعض الطبعات الإنجليزية الجديدة هامشاً على النحو التالي:

* Cockle hat and staff (hat with a cockle-shall on it and walking staff-pilgrim's garb) (16)

لقد أوضحت لنا مجموعة الهوامش التي دونها كل مترجم في ترجمته حول هذه الإشارات جزءً كبيراً من منهج الترجمة العام المتبع لدى كل واحد منهما، كما أظهرت لنا قيمة هذه الهوامش بالنسبة للترجمة التي تحرص على نقل النص بسياقاته الثقافية والحضارية المختلفة إلى المتلقي الجديد. بما يؤكد لنا أن الترجمة الأدبية ليست مجرد ترجمة لغوية استعاضية أو مماثلة للنص.

---

(15) هاملت: ترجمة القط، ص 210. يلاحظ أن الهامش قد سقط من هذه الطبعة، وإن أشير لموضعه في المتن.

(16) See this footnote in Hamlet: QPBC's edition p121.
And Cambridge U. press's edition p123.

ومثلما سبق أن أشرنا إلى عدم تعقبنا للإشارات الأسطورية وهوامشها فالأمر قائم بالنسبة للإشارات الدينية وهوامشها كذلك. ولكننا أردنا أن نقدم من خلال بعض هذه النماذج المختارة فروق منهج الترجمة لدى المترجمين وتأثيرها على صياغة النص الأدبي المترجم ثم تأثير ذلك على هوامش الترجمة المقدمة في مواضع هذه الإشارات. وبالتالي إيضاح دور هذه الهوامش في الكشف عن طبيعة الترجمة وتفسير النص.

(6)

هوامش اللغة والتلاعب اللفظي

تقوم "هاملت" في كثير من حواراتها على التلاعب اللفظي، وتعتمد على استخدام قدر كبير من المهارة اللغوية بين بعض شخصياتها الرئيسية لاسيما الأمير هاملت، ويصبح الحوار في كثير من مواضعه كأنه مبارزة بلاغية بين ما قيل من كلام وما يقصد به على وجه آخر، بين ما هو معلن منه وما هو مستتر. وتنتشر عبر صفحات المسرحية أشكال عدة من التورية والجناس والتلاعب اللفظي، تُجسد كلها لخدمة ما يقصد بها من غمز ولمز تارة أو تعريض وتحريض تارة أخرى، حتى بعض الصور الشعرية التي قد تحمل في جوهرها حقيقة مقصودة قد تأتي وظاهرها يحمل أكثر من معني. ناهيك عن بعض الأمثال المألوفة ذات المغزى

والدلالة الاجتماعية، مضافة إلى كثير من الكنايات وصور التهكم والسخرية والتعجب، إلى الحد الذي تصبح فيه لغة المسرحية في كثير من مواضعها أشبه بحقل ألغام لغوي.

ولأن الأمير هاملت ماهر بطبيعته في فنون اللغة والحديث، وهو حين يتحدث فالصور تنساب على لسانه دون أدنى معاناة، لا تشبيهات وأكليشيهات بلاغية تقليدية محفوظة، بل رؤى شعرية تلقائية سريعة وامضة في كل حالاتها، وهو لا يلجأ إلى البلاغة التقليدية ليعبر عن مشاعره، إنما يعبر عن أفكاره الخاصة والعامة من خلال أحداث الواقع ومعطياته، وصوره ليست جميلة خلابة فخمة لكنها دائما تصيب الهدف في سداد عجيب لا يخطئ، ولأنه يعرف هذا في نفسه فهو يستغل هذه المهارة بذكاء في التنفيس بالقول عما هو مكبوت من فعل في أعماقه، حتى يحين الوقت لينفذ رغبته في الثأر. وهاملت شخص لماح، متوقد الذكاء، يقرأ سرائر من حوله، ويفهم نواياهم ودخائلهم من مجرد عبارة عابرة. وهو مولع بالتمثيل والمسرحة ويحفظ كثيراً من الأدوار، ويعرف من لعبوا هذه الأدوار، ولذلك فهو يمثل دور المجنون بما يدفع الآخرين جميعاً بما فيهم أمه إلى الاعتقاد بأنه مجنون ومسكون بالهلاوس والشرود الذهني، وتحت شعار هذا الجنون المتصنع يلقي بكلماته مزدوجة المعنى في كل صوب وحدب، فلا يهمه أيا ما يكون المخاطب أمه المخدوعة، أو عمه الملك القاتل، أو بولونيوس الماكر، أم أوفيليا العاشقة، أو روزنكرانتز أو جليديستيرن زميلاه في الدراسة، أو حتى

حفار القبور، الذي يلاعب هاملت – في مفاجأة له – نفس اللعبة، وإن كانت لعبة غير مقصودة على نحو ما كان يفعل هاملت من قبل مع الآخرين. ومع كل حديث ومع كل شخصية يتلون التلاعب اللفظي وتتنوع أدوات وأشكال ومستويات التلاعب، فالحوار مع الأم له شكل وطريقة، ومع العم له شكل آخر، ومع بولونيوس له شكل ثالث ومع أوفيليا يتجاوز الأشكال السابقة .. لدرجة أننا قد نشعر أحياناً أن حركة المسرحية قد استبدلت بهذا التلاعب اللفظي الذي يكاد لا ينتهي، والذي يدفع المتلقي لأن يكون يقظاً لكل حرف يقال.

وصور هاملت الشعرية وحديثه الصادق/المراوغ يكتسبان من جنونه المتصنع حرية خاصة، وتورية من نوع خاص؛ مستترة ومبهمة لمن يسمعها شديدة الوضوح في مرآة هاملت، وكان عليه دائما أن يتحدث حديثاً غامضاً بالنسبة للآخرين، ويغلف معناه الحقيقي بغطاء شفاف مراوغ من الجناس المبتكر والتورية المتجددة والتلاعب بالألفاظ والصور المبتورة والأمثال غير المكتملة .. وبهذا تعجز الشخصيات الأخرى عن فهم حقيقة ما يريد وما يقول، ويظلون على اعتقادهم في جنونه وهلوسته، على حين يدرك كل من هم خارج إطار خشبة المسرح من المتلقين الموقف على حقيقته.

وهناك أيضا بولونيوس مستشار الدولة الأول رجل داهية ماكر يتلاعب بالألفاظ في أغلب حديثه، وغالباً ما يبني هذا التلاعب على ما ينطق به محدثه فيصيبه بالارتباك، فهو مراوغ، ويتخذ من كلمات محدثه عجينة

لغوية طيعة يعيد تشكيلها مرات فتعطي المادة اللغوية في كل مرة معني مغايراً لما قصد بها في الأصل. يقول بولونيوس عن نفسه في المسرحية:

(نحن ذوي الحكمة وذوي الأفهام بالمحاورة والمداورة نستطيع أن نصل إلى التصريح عن طريق التلميح).

وبولونيوس يعرف قدرات الأمير هاملت وشخصيته، ويعرف طبيعة حديثه البليغ، لكنه يسعى لتشويه صورته على الأقل أمام ابنته أوفيليا التي يخشى عليها من كلمات هاملت المعسولة، فيلقي على هاملت كماً من الصفات اللغوية التي تتراوح بين المكر في القول، والخداع في الأيمان، والحنث بالعهود، وقد تكون هذه الصفات كلها هي حقيقة ما يشعر به بولونيوس نفسه نحو نفسه، وقد تكون رغبة لما يتمناه أن يكون في هاملت، وفي كل فنحن أمام نموذج مركب من الحكمة والدهاء والرياء والمداهنة والتلاعب اللفظي المتأصل في نفس كبير مستشاري الدولة، وهي صفات فنية غالبا ما نجدها بصورة مألوفة في مثل هذه الشخصيات المسرحية.

وحين يوصف بولونيوس الأمير هاملت في أول المسرحية لابنته، يكشف لنا عن أبعاد لا يراها سواه في هاملت؛ فهاملت في نظره مراوغ، لا يؤتمن جانبه، أيمان السماء المقدسة في كلامه حبائل لاصطياد طيور الغابة الحمقى، تسخو روحه للسانه بالكلمات الكاذبة التي لا تعطي حرارة بقدر ما تعطي من ضوء وبريق، يقول:

أما عن لورد هاملت، فاعلمي جيداً أنه شاب، .. لا تصدقي أيمانـه، فما أشبهه بالسماسرة لا ينم دعواهم على باطنهم. وما هم غير محامين لقضايا السوء. يتشدقون بلغة العهود الطاهرة المقدسة ليحكموا الخديعة.

وهناك حفار القبور الذي يظهر في المشهد الأول من الفصل الخامس، فهو رجل ذو حكمة، ولكنها حكمـة مـن نـوع خـاص، حكمـة مغـايرة لمنطـق حكمة السادة الأمراء التي شاهدناها طوال المسرحية، فهو يسـتخدم الكلمـات بطريقـة عجيبـة ويؤلهـا بطريقـة أكثر عجباً، ويخطئ في قـول المصطلحـات المألوفة في سياسة الدولة فيأتي بمصطلحات أخرى لها من الدلالات ما يدهـش ويحير المتلقي، وحينما يدخل في حوار مع هاملت في ذلك المشهد من المسرحية يصل التلاعب اللفظي بأشكاله المختلفة إلى قمته.

لذلـك كلـه يقـع مـترجم هـذه المسـرحية – إلى أي لغـة أخـرى غـير الإنجليزية – في مأزق شديد الحرج حينما يحاول أن يترجم كل هذه الأشـكال مـن التوريـة والجنـاس والتلاعـب بالألفـاظ إلى لغتـه، فتقـف اللغـة في أكـثر الأحيان عاجزة عن نقلها كما هي في الأصل وبنفس قوة التأثير الـتي تحققـها. وقد يتحير المترجم أمام بعض هـذه الصـور مـن التلاعـب أي المعـاني يـترجم؟ أيترجم ما جاء في الخطاب المباشر؟ فلا تؤدي ترجمته عندئذ ما هو مقصود من الصور في معنى النص الأصلي! أم يترجم ما يقصد مـن وراء الخطـاب في حالـة التلاعب؟ فيترجم في هذه الحالة ما هو ليس موجوداً في الكلام المباشر للنص!.

لذلك يصبح من الطبيعي أن يستخدم مترجم هاملت الهامش كلما عنّ له أن يشرح مل لم يتمكن من اصطياده من مغزى الكلمات في حدود الترجمة المتاحة له، ولكي ينوه في هذا الهامش إلى ما هو مقصود من معني خفي وراء ظاهر الكلام المترجم، أو لكي يفسر للقارئ ما لم يتمكن من ترجمته على النحو المطلوب في بعض أشكال التورية والجناس التي يصعب نقلها عبر حواجز اللغة المراوغة، أو ليكمل مثلاً شعبياً لم يذكر كاملاً ولا نستطيع فهم المقصود منه.

وهذا النوع من الهوامش يتطلب وعياً من المترجم وفطنة باللغة ودلالاتها البلاغية، وأبعادها الفنية، أكثر مما هو مطلوب من الوعي المعتاد عند التعامل مع النص الأدبي، لأن طبيعة اللغة المستخدمة في هذه الأشكال من التلاعب تتطلب من المترجم أن يعي جيداً المقصود من ظاهر القول وما وراء القول وتحريفاته، وما قد يختفي من قصد يريده القائل من وراء هذا التلاعب اللفظي، وهو نوع يتطلب أن يعي المترجم – بالضرورة أيضا – أن القول الظاهر المباشر في هذه الكلمات من النص ليس هو القول المقصود في ذاته، ولكنه مجرد غطاء لمعني أخر خفي. بمعنى أن المترجم لهذه الأشكال يتعامل مع أكثر من مستوى للغة في النص الواحد، وأكثر من مستوى من مستويات التلقي، وبتعدد المستويات تتعدد السياقات التي يجب أن يدركها المترجم جيداً حتى ينجح في نقلها.

من الواضح أن "جبرا" و"القط" قد واجها هذه المشقة في "هاملت"، وعانيا منها الكثير في ترجمتيهما. لكنهما – كما هو منتظر – تعاملا معها

بصورتين مختلفتين تماما، تتماشى كل صورة وفق رؤية المترجم العامة للنص، ولمنهجه المتبع في الترجمة من أول المسرحية لآخرها. وتتماشى مع تصور كل منهما لهذه الظاهرة الفنية تحديداً، وحجمها في بنية النص الدرامي ككل، ثم علاقتها بمكونات العمل المسرحي عموما.

ويبدو أن "جبرا" بعد أن واجه الكثير من هذه الأساليب مع بداية المسرحية، وراح يتغاضى عن إثبات بعضها، كما ترجم بعضها على نحو ما هي موجودة في ظاهر النص ترجمة حرفية، معتمداً في توصيل مغزاها على فهم المتلقي لطبيعة المشهد، ومدى وعيه بنوع الصراع الدائر بمستوياته المعلنة والخفية، الظاهري منه والداخلي. ومن ثم لم يلجأ جبرا في ترجمته للهامش كي يشير إلى طبيعة التلاعب اللفظي، وربما كان يأمل أن يستعيض عن الهامش بمستوى الصياغة التي يقدمها، وطبيعة السياق العام الذي يقدمه الحوار أو ما يوحي به بين ثناياه من أداء وتوصيل للمعنى المقصود. لكنه حينما وصل إلى نهاية المسرحية وبالتحديد في الفصل الخامس، وواجهت ترجمته معضلة من العيار الثقيل، حيث عانت الترجمة ارتباكاً في المنهج المتبع، وبخاصة مع تلاعب هاملت وحفار القبور بمفردات اللغة ومستوياتها؛ إذ لا يصلح في هذا المشهد المركب منهج الترجمة الإحالية، أو الترجمة الحرفية، أو الترجمة الاستعاضية للتعبير عن مقتضيات الصور الفنية والبلاغية المقصودة من وراء هذه الأشكال المختلفة من التلاعب اللفظي، فهو تلاعب مزدوج ومربك على الرغم من بساطته الظاهرية؛ فقد يرمي ظاهر

القول الساذج إلى معني مركب مقصود مرة، وقد لا يقصد من ظاهر القول بألفاظه الرنانة المركبة ذات الجرس والموغلة في البلاغة سوى السذاجة والفكاهة مرة ثانية.

والحقيقة أن شكسبير قد جسد في حوار حفاري القبور سويا[1] ثم في حوار الحفار الأول مع هاملت، قمة التلاعب اللفظي المقصود والاعتباطي معاً. ولم يكن أمام جبرا عندئذ أن يستمر في التغاضي عن مثل هذه الأشكال من التلاعب اللفظي، ولاسيما وهي مقصودة بقوة وحرفية عالية في هذا المشهد تحديداً، فاضطر فلم يكن أمامه – لأول مرة في ترجمته – سوى أن يستخدم الهامش كي يشير إلى طبيعة اللغة العصية مع هذه الحيل اللغوية والأشكال الفنية بصياغاتها الزئبقية المستهدفة، لأنها سببت ارتباكاً في منهج ترجمته الإحالية والاستعاضية. وما سبق أن فعله منهجياً مع الإشارات الأسطورية حيث يثبت الإشارة كما وردت في الإنجليزية مع تعريب حروفها، ثم يقوم

---

(1) يطلق جبرا على حفار القبور لقب مهرج، وهكذا يصنفهما المهرج الأول والمهرج الثاني! بينما يطلق عليهما القط لقب الحفار الأول والحفار الثاني ، وإذا كانت بعض الطبعات الإنجليزية قد أثبتت هذا التناقض في تقديمها لشخصيات المسرحية حيث ذكرت بعضها "A Clown" بمعنى فلاح ريفي فظ أو بمعنى مهرج ،وبعضها A Grave diggc ، وبعضها أثبت الصفتين فلاح مهرج وحفار قبور، وأظن أن سبب هذا التباين راجع لطبيعة الدور الكوميدي الذي لعبه الحفاران للتخفيف من حدة التراجيديا، أو للسمات الفنية التي حملها الحفاران – وبخاصة الحفار الأول – من سمات شخصية المهرج في مسرح شكسبير.

بشرح ما تيسر منها في الهامش. وكذلك ما سبق أن قام به مع الإشارات الدينية حيث استطاع أن يصيغها صياغة عربية، وإن كانت الصياغة العربية مخالفة للسياق الثقافي الذي وردت به هذه الإشارات في النص الأصلي، وحيث استطاع تحويل أغلبها إلى ما يتماشى والثقافة الدينية العربية. إن كل ما فعله جبرا من قبل في ترجمته لهاملت يختلف تماماً من حيث المنهج المتبع مع ما يجب أن يتبعه في هذه الصور، وحينما يحاول أن يطبق منهج الترجمة الاستعاضية يشعر بعدم الرضى نحو الصياغة التي تقف عاجزة عن التعبير عن صيغ شكسبير الإنجليزية. هنا يقف جبرا لأول مرة ليقرر بوضوح وشجاعة صعوبة ترجمة هذه الصور إلى العربية على نحو ما كان يفعل من قبل.

يقول جبرا في هذا الهامش:

(عند شكسبير توريات لا يمكن نقلها إلى العربية، هنا واحدة منها استعضت عنها بهذه العبارة)[2].

على العكس من ذلك تماماً جاء تعامل "القط" مع هذه المواضع في ترجمته لـ "هاملت"؛ فهو يعترف بداية ومنذ المقدمة بما في المسرحية من صعوبات لغوية تتمثل إحداها في عدم القدرة على نقل بعض أشكال التلاعب اللفظي – من تورية وجناس وما شابه ذلك – نقلاً فنياً، بصورة توصل المعنى

(2) هاملت: ترجمة جبرا، ص 180.

المقصود من هذه الأشكال، وتحفظ للصياغة جمال التورية كما وردت في الأصل. إلا أن هذه الصعوبة لم تمنعه - بعد ترجمة الصورة - من استخدام الهامش محاولاً شرحها وتفسيرها فنياً، وإن لزم الأمر فهو يذكر الصورة كما وردت في الأصل الشكسبيري باللغة الإنجليزية، ثم يفسر تحولاتها التي فرضتها عليه عملية النقل.

وعلى الرغم من توسع الدكتور القط في استعمال الهامش مع هذه النماذج اللغوية، إلا أن هذا التوسع جاء بشكل محمود وقدرة على رصد صور هذا التلاعب اللفظي، وأسرارها، والشخصيات التي تصدر عنها هذه الصور، بما منح الترجمة وضوحاً واستقراراً وأمانة، وجعلها جديرة بثقة القارئ.

والحقيقة أن الدكتور القط تعامل مع ترجمة هاملت بمنهج أكاديمي جمالي متكامل، وبأمانة وجدية منقطعة النظير؛ فلم يغفل البعد الفني وجماليات النص، وفي الوقت ذاته لم ينفصل عن "الوعي الأكاديمي"، وربما كانت الرؤية الأكاديمية الجادة والمثابرة هي العامل الحاسم في دفعه للتوسع والإسهاب في استخدام هوامش الترجمة على هذا النحو المنهجي الجيد.

إذن تقف ترجمة عبد القادر القط لمسرحية "هاملت" متفردة تماماً في تعاملها مع هذا النوع من الهوامش. لذا يجدر بنا أن ننظر في بعض النماذج الواردة من هذه الهوامش في الترجمة لندرك كيف جاء تعامل القط معها؟ وهل أخذت أو استمدت جميعها من الهوامش المثبتة في هوامش تحقيق النص الأصلي؟ أم أن تغييراً قد طرأ ؟..

وأول هذه الهوامش جاء مع المشهد الثاني من الفصل الأول للمسرحية، حيث أول لقاء يجمع بين هاملت وعمه الملك كلوديوس، وفي حضور الملكة، يقول النص الأصلي:

King: ....
But now my cousin* Hamlet and my son
Hamlet: (aside) A little more than kin* and less than Kind*

وقد ترجمها القط على النحو التالي:

كلوديوس: أما الآن فإلى هاملت، قريبي وولدي.

هاملت: (لنفسه) أكثر قيلاً من قريب*، وأقل من حبيب![3].

وقد علق القط على الترجمة في الهامش بقوله:

(*يجانس هاملت بين Kin أي قريب و Kind أي عطوف ، ويعني أن صلته بالملك تتجاوز مجرد القرابة إذ هو عمه وزوج أمه، لكنه لا يستطيع أن يشعر نحوه بأية محبة.).

ومن الواضح أن القط قد استفاد من هوامش المحقق في الطبعة الإنجليزية، وإن لم يحاذيها تماماً، فقد أدرك المغزى من تلاعب هاملت وقدمه في سياق يتواءم والتفسير الذي يراه مؤكداً على طبيعة هاملت التي

---

(3)هاملت: ترجمة القط، ص 60-61.

تتلاعب بالألفاظ. إن هذا الهامش يلعب أكثر من وظيفة وفي أكثر من اتجاه، رغم الحيز الضيق الذي يشغله؛ فهو يكشف لنا مبكراً عن شعور هاملت تجاه عمه، ويحدد لنا نوع العلاقة القائمة بينهما، ويمهد لنا في الوقت ذاته لما سيسفر عنه هذا الشعور عبر المسرحية من تطورات، ويوضح لنا عن طبيعة الشخصية بوصفها عنصراً مهماً في البناء المسرحي ومكوناته، ويخبرنا بما يمتلكه هاملت من قدرات على التلاعب اللفظي، بصورة لا تجعلنا نتعجب عندما توغل الشخصية في هذا الجانب عبر الصراع وتطوراته.

أما الهامش التالي من الهوامش التي تنتمي إلى هذا النوع، فقد خصصه "القط" لـ "بولونيوس" مستشار الدولة، ويبدو لنا هذا التخصيص من الإجراءات المنطقية والمنهجية في استخدام الهامش، حيث إن بولونيوس هو الشخصية التالية بعد هاملت في ولعها باستخدام هذا الشكل من التلاعب اللفظي، وإن اختلفت طريقة كل منهما في كيفية التلاعب. في حديث بولونيوس مع ابنته أوفيليا حول طبيعة علاقتها بهاملت يتلاعب بولونيوس - وهو في فورة غضبه منها - بتعبير ابنته "عروض محبته لي" tenders of his affection for me.

يقول النص الأصلي:

Polonius: ....Do you believe his tenders *, as you call them?

Ophelia: I do not know, my lord, what I should think?

Polonius: Marry, I will teach you. Think yourself a baby that You have ta'en these tenders for true pay which are not sterling. Tenders yourself more dearly or- not to crack the wind of the poor phrase, running it thus - you will tender me a fool.(4)

بولونيوس: .. .. أتصدقين "عروضه" كما تسمينها؟

أوفيـــليا : لست أدري يا سيدي كيف أنظر لها!

بولونيوس: إذن فسأعلمك: عدي نفسك طفلة إذ حسـبت "عروضـه" الزائفـة نقداً حقاً. "اعرضي" نفسك بثمـن أغلـى، وإلا - لـن أزهـق أنفـاس تعبـيرك السقيم أكـثر مـن هـذا - عرضـت لي « مـن نفسـك فتـاة حمقاء.(5)

ولا يكتفـي القـط بإظـهار تنويعـات بولونيـوس للفظـة "عـروض" و"عروضه" و"اعرضي" و"عرضـت" الـتي قدمـها في الترجمـة، وهـو في الوقـت ذاته لا يساير الهـامش الحـرفي في صـورة مفـردات، لكنـه يسـتخدم الهـامش للتعليق العام على طريقة تلاعب بولونيوس بهذه اللفظة (Tenders) يقول:

(« يتلاعـب بولونيـوس - كعادتـه - بالألفـاظ ، متخـذاً مـن قـول أوفيليا(عروض الحب) مداراً لتلاعبه اللفظي.)

وفي موضع آخر من المسرحية يستخدم القط هامش آخر ليؤكد به على

---

(4) Hamlet's QPBC: p26

(5) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 77-78.

هذه الخصلة في طبائع بولونيوس؛ ففي حديث بولونيوس إلى خادمه رينالدو – قبل أن يرسله وراء ابنه ليارتيس في فرنسا – يبثه بعض النصائح العجيبة التي تعتمد على المناورة والقول الكاذب، وحينما يتعجب الخادم من ذلك ويستفسر عنه، يجيبه بولونيوس بما يؤكد فيه هذا الطابع يقول :

بولونيوس : سيصيد "طعمك" الزائف "سمكة" الحق* .

وهكذا نحن ذوي الحكمة وذوي الأفهام بالمحاورة والمداورة نستطيع أن نصل إلى التصريح عن طريق التلميح..[6].

وجاء الهامش على النحو التالي:

(*كان بولونيوس كأغلب رجال البلاط حينذاك مولعا بالصنعة اللفظية كما ذكرنا).

وحينما يلتقي هاملت وبولونيوس بعدما أشيع عن الأول الجنون والهوس تصل إجادة شكسبير إلى ذروتها حينما أدار المبارزة القولية التي جرت بينهما على هذا النحو الرائع، ويبز فيها هاملت الذي يدعي الجنون بينما تأتي كلماته في صميم الوصف، وإن تضاربت ظاهريا، إلى الحد الذي أذهل بولونيوس، وقد لجأ الدكتور القط للهامش في هذا المشهد مرات كثيرة متتالية، لكي يدون أصل الألفاظ الواردة في النص الأصلي، ودلالة الصورة

---

(6) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 100.

حسبما تمت ترجمتها في المتن، وما تحمل من مفارقة أو تلاعب لفظي. وهذه بعض الصور المترجمة والهوامش التفسيرية التي قدمها القط في هذا المشهد:

(سمّاك») («رمز بالعامية إلى القواد.) لفظ قاله هاملت ويقصد به بولونيوس.

(الشمس تولد الدود في الكلب الميت لأنه جيفة صالحة للقبل»)[7]

(«يربط هاملت ربطا غامضاً وهو يتظاهر بالجنون بين حديثه عن ندرة الشرف وبين الشمس التي لا يحول نقاؤها دون أن تولد الفساد في الكلب الميت بتقبيله.).

وحينما يخاطب هاملت بولونيوس بشأن ابنته أوفيليا، في المشهد ذاته، يصل التلاعب اللفظي إلى ذروة جديدة أخرى، حيث يظن بولونيوس أن حب هاملت لأوفيليا هو الذي أورده هذه الدرجة من الهذيان والجنون، لكن هاملت يتلاعب به مرة أخرى مستمراً في تبكيته في شرفه وكرامته، إذ يسأل هاملت بولونيوس:

هاملت : ألك بنت؟

بولونيوس : أجل. لي يا سيدي اللورد.

هاملت: لا تدعها تسر في الشمس، فإن حمل العقل نعمة.

---

(7) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 113.

لكن ابنتك قد تحمل» فانتبه إلى ذلك يا صديقي.[8]

ويخشى القط أن تفوت المتلقي العربي ما في هذه الإشارة من تلاعب لفظي له دلالته في النص، وذلك لما في تعبير اللغة الإنجليزية من ازدواج في المعنى، فيستعين بالهامش لكي يبين ما فيها:

(* يلعب هاملت بكلمة Conception ولها معنيان : الأول إدراك، والثاني الحمل.)

ويمعن شكسبير في إخراج أكبر كم من أشكال التلاعب اللفظي من جعبة هاملت في هذا المشهد، فما يكاد حواره مع بولونيوس ينتهي إلا ويبدأ حوار آخر له – وهو في حالة تصنع الجنون ذاتها – مع "جيلدنستيرن" و"روزنكرانتز" زميليه في سنوات الدراسة، وقد استدعاهما الملك كلوديوس في محاولة منه لمعرفة سر انقلاب هاملت. وقد ظن هاملت في البداية أنهما قد حضرا لزيارته، وإن لم يعطهم الأمان كاملاً، وإذ ثلاثتهم يتحاورون حول الحياة والطموح وتقلبات الأفكار تستمر لعبة التراشق بالكلمات ذوات المعاني المزدوجة والسفسطة الفكرية المركبة والمربكة في آن:

روزنكرانتز : إن طموحك هو الذي يجعلها كذلك.إنها أضيق من أن تتسع لفكرك

جيلدنستيرن : الأحلام نفسها طموح . وما وجود الإنسان الطموح إلا ظل حلم.

(8) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 114.

هامـــلت : الحلم نفسه ليس إلا ظلاً.

روزنكرانتز : حقاً. وإني لأرى الطموح شيئاً رقيقاً كالهواء، لا يعـدو أن يكون ظل الظل.

هاملت : إذن فالمتسولون عندنـا هم الكيـان الموجود حقا، أمـا ملوكنـا وأبطالنـا المعظمون فـإنهم ظلال المتسولين *.[9]

يقول القط في الهامش المدرج حول هذه الصورة:

(* يعني هاملت ومـازال في تظاهره بـالجنون يلجـأ إلى كثـير مـن الغموض واللعب بالألفاظ – أنه مادام الطموح ظلاً فإن الملوك والأبطال الطموحـين ليـس لهـم وجـود حقيقـي، أمـا الموجـودون حقـاً فـهم المتسولون الخـالون من كل طموح.)

لقد حـافظ الدكتور "القـط" طـوال ترجمتـه علـى مبـدأ إيضـاح المعنـى المقصود من وراء كـل حـالات التلاعـب اللفظـي الـواردة في النـص، واستـمر في استخدامه للهامش التفسيري التوثيقي (الذي يجمع بن أصل الكلمة الواردة في النص الإنجليزي الأصلي وتفسيرها في صورة الترجمة العربية) وقد يكون ذلك بسبب خوف القط من أن تكون ترجمـة المتن قـاصرة عـن توصيـل بعـض هـذه الصور ودلالاتها الفنية، أو للكشف عمـا في هـذه الصـور مـن منـاورات لفظيـة تبين طبيعة الشخصيات والصراع الدائر بينها.

---

(9) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 118.

ولا يمكننا أن ننكر استفادة القط من بعض الهوامش التفسيرية المقدمة في هامش الطبعة الإنجليزية التي اعتمد عليها في الترجمة، لكنه كان أكثر حرية في التعامل مع كثير من هذه الهوامش إذا ما قورن توظيفه لها بمنهج تعامله مع ترجمة النص. فكثيراً ما كان القط يغير في هذه الهوامش بما يتوافق والثقافة العربية، وقد يجمع بين هامشين في هامش توضيحي واحد، وقد يزيد عليها أحياناً بنفسه بعض الهوامش الخاصة به.

ولعل النموذج الذي نقدمه الآن يكشف لنا منهج تعامل القط مع بعض هذه الهوامش؛ فكما سبق القول إن هاملت في حالة تصنعه الجنون ألقى بسهام ألاعيبه اللفظية على جميع من هم حوله، بما فيهم أمه وعمه وأوفيليا. ومن المواقف التي كثر فيها استخدامه لهذه الألاعيب اللفظية – وكثر بالتالي استخدام القط للهامش – موقفه مع عمه الملك قبيل أن ينفذ معه خطة المسرحية، يقول شكسبير:

King ... : How fares our cousin Hamlet?

Hamlet: Excellent, i' faith, of the chameleon's dish *. I eat the Air, promise-crammed. You can not feed capons so.

King ... : I have nothing with this answer, Hamlet. This words are not mine

Hamlet : No, nor mine now.[10]

Hamlet : p83. (10)

والواضح أن الهـامش التفسـيري الوحيـد الـذي قـدم في هـذا الحـوار متعلق بطعام الحرباء وقد ذكر على النحو التالي:

(*It was thought chameleons lived on nothing)

وقد جاءت ترجمة القط للحوار على النحو التالي:

الملك: كيف حال ابن أخينا هاملت.

هاملت: عظيم ... آكل طعام الحرباء *1.أقتات الهـواء ملـئ بـالوعود *2، لا يمكنك أن تطعم خصي الديوك كما أطعم.

الملك : هذا جواب لا شأن لي به يا هاملت! كلماتك لا صلة لها بما قلت.

هاملت: لا . ولا إلى ما أقول الآن *3.[11]

واضح أن القط قد توسع في استخدام الهامش هنا فقد استخدمه مرات ثلاث، واهتم القط في الهوامش الثلاثة المخصصة لهذا الحوار بتلاعب هـاملت اللفظي وكناياته وتورياته التي تتضح لنا تماماً عندما نقرأ النص الإنجليـزي، ولكنها تظل بحاجة إلى تفسير حينما تترجم للعربية وكان تفسير القط للصـور التي قدمها هاملت على النحو التالي:

*1 (كان المظنون أن الحرباء تقتات الهواء)

*2(كان الملك قد وعده أن يكون خليفته على العرش، وكان هو قد وعد أبيه بالثأر.)

(11) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 155.

•3(كان الملك قد سأل هاملت: How Fares Our Cousin Hamlet?
وترجمتها - كيف حال قريبنا هاملت؟ولكن هاملت في جوابه لعب بكلمة Fare وهي تعني في سؤال الملك ما ذكرناه، فأخذها بمعناها الآخر: يأكل.)

فمثل هذه الهوامش التي يقدمها القط تفسر لنا أبعاد هاملت وتوضح ما في النص الإنجليزي من لغة مجازية تحفل بأصناف شتى من التورية والكنايات (آكل طعام الحرباء) (أقتات الهواء) (متخم بالوعود) (مثل خصي الديوك) ناهيك عن بعض أشكال التلاعب في اللفظي التي ذكرها القط.

ومن الحجج التي تؤكد لنا أن هذه القدرة اللغوية والمهارة اللفظية طبيعة من طباع هاملت، وملكة من ملكاته، أنه استخدمها في مواقف أخرى لا تحتاج منه لأن يتصنع التلاعب، ليدافع به عن نفسه أو يخشى عليها؛ فحينما كان في المقبرة مع صديقه "هوراشيو" راح يعلق على عظام وجماجم مختلف السادة المهرة، الذين قهرهم الموت بعدما صالوا في حياتهم بالشرور والآثام، فصاروا عظاماً نخرة أكلتها السيدة "دودة" يقول:

هاملت: لعل هذه تكون جمجمة محام .فأين تخريجاته وتأويلاته وأين قضاياه ودعاواه. وأين حيله؟ لماذا يدع هذا الوغد الفظ يقرعه الآن على رأسه بجاروف قذر دون أن يحتج على "الاعتداء بالضرب"؟هم.م.م..ربما كان صاحبها في حياته مالك أرض كبير بسنداته وكفالاته وغراماته ، وعقود

ضماناته الثنائية و"عقود استرداده". أهذه خاتمة غراماته؟ "عقود استرداده"؟ أن يملأ رأسه الناعم بناعم التراب»؟.[12]

وهنا يستند الدكتور القط كعادته إلى الهامش لكي يؤكد عادة هاملت في اللعب بالألفاظ، ثم ينبري مفسراً ما جرى هنا من تلاعب، ويوثق ما يقوله مستعيناً بالنص الأصلي وما ورد فيه. يقول في الهامش:

(«يلعب هاملت هنا – كعادته – بالألفاظ فيستخدم كلمة Recovery بمعنى استعادة أو استرداد ثم بمعنى الاصطلاح القانوني "عقود الاسترداد". ويستخدم كلمة Fine بمعنيين : أولهما "نهاية" وثانيهما(غرامة) Is this the fine of his fines? ثم يعود فيستخدمها في وصف الرأس بمعنى الماهر أو الذكي وفي وصف التراب بمعنى النعومة.)

لم تخل ألاعيب هاملت اللفظية من بعض الإيحاءات الجنسية اللاذعة! ، وقد يتعجب المرء كيف لمسرحية مأساوية مثل "هاملت" يعاني بطلها من ثقل الهموم الفكرية والنفسية العميقة التي تعلو كاهله أن نجد فيها شيئاً من التلاعب اللفظي الجنسي؟! ولكن هذا هو شكسبير وهذا حال هاملت الذي صوره، والمتأمل لموضع هذه الإيحاءات في المسرحية ودوافعها لن يدوم تعجبه كثيراً؛ حيث لم ترد مثل هذه الإيحاءات اللفظية سوى على لسان هاملت وبالتحديد مع أوفيليا، ولم يتجرأ على أن يحدثها على هذا النحو

(12) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 242.

سوى تحت تأثير ادعاءه الجنون وبسبب ظنه في أنها تخونه مادياً ومعنوياً.

ولقد أصاب كل من "جبرا" و"القط" حين ترجما هذه الإيحاءات، كما وردت في الأصل، وإن كان القط تميز بأن نوّه في الهامش إلى ما في القول من قصد غير لائق. وإذا كانت أمانة المترجم قد اقتضت على المترجمين هنا أن تتم ترجمة الصورة الواردة في النص بصدق أولاً، ودون تدخل مقصود منهما قد يؤثر على سياق النص، فإن حساسية القط ودماثته دفعتاه لأن يلجأ إلى الهامش بعد الترجمة كي يعبر عن رأيه في أدبيات الصورة، ويشير إلى ما فيها من عدم لياقة. ويتميز القط وجبرا عن غيرهما من المترجمين الذين يميلون إلى التحفظ الشديد تجاه مثل هذه الصور والإشارات من باب عدم خدش الحياء العام، مما يدفعهم في بعض الأحيان إلى حذف كل ما هو فني مادام يمت لهذه الصور بصلة، دون مراعاة للآثار غير الفنية الناجمة عن هذا الحذف، ودون التفكير فيما سوف يصيب العمل من خلل نتيجة لهذا الحذف أو السعي إلى معالجته. وقد يشعر المتلقي أحيانا بعدم المنطقية في تطور الشخصيات وتحولاتها الناتجة عن مشهد أو حوار تم حذفه من السياق لأنه (غير لائق). وقد ينوه المترجم إلى موضع الحذف ومبرراته، وقد لا يفعل. ولسنا نظن على كل حال أن خدش الحياء إحدى وظائف الأدب الرفيع.

يقول النص الأصلي:

Ophelia: You are keen* my lord, you are keen

Hamlet: It would cost you a groaning* to take off my edge

وقد زود المحقق النص بالهوامش تفسر المعنى على النحو التالي:

*Keen: (a) sharply satirical (b) sexually aroused

*Groaning: sexual cries.

فمن الواضح أن المعنى الذي تقصده أوفيليا هو أن هاملت حاد الهجاء، لكنه استخدم في سياق تلاعبه اللفظي المعنى الثاني.

تقول الترجمة:

أوفيليا: إنك حاد القول يا سيدي الورد ..إنك حاد!

هاملت : قد يكلفك بعض التوجع أن تثلمي حدي*1

أوفيليا : هذا احسن وأسوأ*2

هاملت : هكذا تسئن أخذ أزواجكن. *3[13]

وقد جاءت الهوامش كالتالي:

(*1 في هذه العبارة معني جارح غير لائق.)

(*2 أحسن دعابة وأسوأ قصداً. فقد لعب هاملت بكلمة أوفيليا السابقة (حاد) وأراد بها معني غير برئ في قوله "أن تثلمي حدي".)

(*3 إشارة إلى العبارة التي يرددها كل من الزوجين المسيحيين عند عقد الزواج.)

(13) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 165.

والعبارة التي يقصدها القط هنا والمتعلقة بالزواج في المسيحية هي (وأن أكون معه في السراء والضراء) وهي كما نرى متعلقة بتعبير أوفيليا (هذا أحسن وأسوأ)

ومن الطبيعي أن تحفل "هاملت" ببعض الأقوال المأثورة والأمثال الشعبية المألوفة في الثقافة الإنجليزية، ولأن شكسبير بما أوتي من قدرة فنية رفيعة المستوى يدرك كيف يصيغ مسرحياته، وكيف يدير حديث شخصياته، فهو دائما يتعامل مع هذه الأقوال والأمثال بطريقة اللمسة الفنية المركزة، إنه لا يستقصي الجزئية التراثية من هذا النوع، ولا يقدمها كاملة، وهي لا تأخذ خطاً طولياً ومتصلاً في عمله الدرامي، لكنه يكتفي بملامستها فنياً في سياق الحدث القائم، لتحدث الموتيفة التراثية الموظفة فعلها وتأثيرها السحري، ونحن لا نشعر باستقلال هذه الموتيفات التراثية عن نسيج اللغة العام في المسرحية، لكننا نشعر بما تفجره من طاقات فنية على مستوى توظيفها اللغوي في بنية النص، وما تثيره من تداعيات في المضمون.

وقد التفت الدكتور القط في ترجمته لهاملت إلى بعض هذه النماذج اللغوية وشعر بدلالاتها التراثية والفنية، وهو يدرك أن ترجمة هذه النماذج على النحو الذي وردت به في النص لن يوصلها كاملة للمتلقي، ولو وجد التعبير أو المثل نفسه في الثقافة العربية، فهو سيصدر مغلفاً بطابع الثقافة

الأخرى التي أنتجته، وسيصاغ بصورة تتناسب والعمل الذي ورد فيه، لذلك فالدكتور القط يستعين بالهامش ليقوم بأكثر من وظيفة فنية ومرجعية في آن واحد، فالهامش يقدم المثل كاملاً دون أي قطع فني فيه، ويقدمه باللغتين الإنجليزية الأصل والعربية، حتى يدرك المتلقي طبيعة المثل والغرض الذي سيق من أجله، ويقارن بين المثل في الثقافتين إن وجد له مثيل. ومن هذه النماذج تخيرت هذا المثل لما فيه من تشابه في الثقافة الشعبية العربية، وقد وردت الإشارة له في الترجمة على النحو التالي:

روزنكرانتز : إذن، يا سيدي الكريم، ما سر علتك؟ إنك توصد الباب دون شفائك إن أنت أخفيت أحزانك عن صديقك.

هاملت : سيدي ، لم أبلغ من المكانة ما أطمح إليه.

روزنكرانتز : كيف يمكن هذا، والملك يؤيد وراثتك لعرش الدنمارك؟

هاملت : أجل يا سيدي، ولكن إلى أن ينمو العشب* إنه مثل مبتذل.

وعلى الرغم من إشارة هاملت إلى أن ما يقوله هنا ليس سوى مثل مبتذل، وربما وصف المثل بالابتذال هنا بقصد أن يتناسب ووعد عمه الملك له،أنه سيرث العرش، إلا أن القط يستغل الهامش كعادته ليقول:

(*المثل الكامل بالإنجليزية:

While the grass grows, the simple horse starves.

وترجمته : إلى أن ينمو العشب ، يموت الحصان السانج من الجوع.)[14]

ومن المؤكد أن القط قد استفاد في معالجته الفنية والموضوعية لهذه المواضع في ترجمته من الأخطاء التي لمسها أو شعر بها في ترجمات هاملت السابقة على ترجمته.

من الواضح أن كل النماذج التي تم استعراضها لهذه الألاعيب اللفظية هي نماذج مقصودة، وذات هدف واضح ومحدد من قبل قائليها، وهي صادرة عن شخصيات رئيسية لها ثقافتها البلاغية والأدبية الرفيعة، وهذه النماذج تمثل النسبة العظمى لأشكال التلاعب والصنعة اللفظية في "هاملت". لكننا نجد نوعاً آخر من التلاعب اللفظي العفوي وغير المقصود في المسرحية! أو التلاعب اللفظي الناتج عن الخطأ غير المقصود، وقد يكون مثيراً للدهشة أن يتصف التلاعب اللفظي بالعفوية وعدم القصدية، فكيف يكون تلاعباً ويكون عفوياً وغير مقصود في ذات الوقت؟! والحقيقة أن العفوية هنا مردها الشخصية المسرحية فقط، كأن تقع الشخصية في خطأ لغوي فتنتج لنا بالتالي تحويراً غير مقصود في حديثها، لكنه سيكون مقصوداً ومستهدفاً بالتأكيد من قبل المؤلف. حتى لو صدرت مثل هذه الأخطاء اللغوية في العمل بوصفها تصويراً فنياً لطبيعة الشخصية وحديثها كما هي في الواقع، فإن المؤلف حينما يسمح للشخصية بالظهور على هذا النحو في عمله سيكون مسئولاً عنها، وعن

(14) هاملت: ترجمة القط، ص 171.

كل ما تنطقه بقصد أو بدون قصد، وهذا ما نعنيه بالتلاعب اللفظي العفوي. ويجدر بنا قبل ختام هذا المحور أن نتوقف أمام نموذج من هذا النوع من التلاعب، لنعرف كيف تعامل القط معه في الترجمة وطبيعة الهوامش التي خصصها لهذا الشكل.

يمثل "حفار القبور" في "هاملت" نموذجا للشخصية الشعبية بوعيها الخاص والمميز لها قياسا بثلة السادة ورجال البلاط من ملوك وأمراء وسفراء ومستشارين..، وحفار القبور شخصية تتحذلق وتتأنق في الكلام لكي تبدو أمام غيرها على علم ببواطن الأمور، ولكي تبدو على دراية ومعرفة بعلوم وقضايا ومسائل لا يعرفها أقرانها، فتقع نتيجة لهذه الحذلقة والفذلكة في أخطاء لغوية غير مألوفة قد تثير الضحك والتندر فكاهة عند سماعها، لكننا لو تأملنا عموم ما تقوله هذه الشخصية لرأينا فيه شيئا آخر غير الضحك، ربما رأينا الحقيقة البسيطة والبديهة الفطرية التي تغيب عن السادة ووجهاء الدولة.

وشخصية حفار القبور في هاملت تكاد تتشابه في كثير من ملامحها مع شخصية "المهرج" في بقية مآسي شكسبير، وهي شخصية يسند إليها شكسبير دائما مهام فنية وقيمية كثيرة في التراجيديا بخاصة، وكثيرا ما تظهر الحقيقة الغائبة ويتكشف جوهرها على لسان المهرجين في مآسي شكسبير. وبرغم الدور القصير الذي يؤديه حفار القبور في "هاملت" إلا أنه

دور مؤثر وله سمته ووجوده الخاص، وقد يرجع ذلك لطبيعة هذه الشخصية المغايرة في مكوناتها لبقية شخصيات العمل الرئيسية، وربما بسبب المهمة الفنية التي من أجلها أوجد شكسبير هذه الشخصية في مأساة هاملت. وفوق كل ذلك فنحن نجد في حفار القبور نداً عنيداً لأفكار هاملت وتصوراته وتلاعبه اللفظي. بل ربما ظهر هذا الحفار البسيط غير المتعلم رغم دوره القصير الأكثر رجاحة ووعياً وثباتاً من هاملت ذاته.

وقد نجح القط عند ترجمته "هاملت" في الكشف عن أبعاد شخصية حفار القبور بوعي فني وفهم جمالي كبيرين، وبأمانة يغبط عليها، ولم يتحرج في استخدام الهامش بوفرة واضحة لكي يوضح لنا الملامح غير المباشرة في تكوين هذه الشخصية، ولكي ينقل لنا ما تخفيه كلماتها المباشرة من ثنايا وأسرار ووعي فطري، مع محاولة الحفاظ على التأنق والتحذلق وخفة الظل الملازمين للشخصية في الوقت ذاته.

الحفار الأول: أيجوز لمن أرادت أن تخلص نفسها بنفسها، أن تدفن حسب الشعائر المسيحية؟

الحفار الثاني : قلت لك نعم.لذا عجل واحفر قبرها.لقد نظر حالتها المحقق، ورأى أن تدفن حسب الشريعة المسيحية.

الحفار الأول: كيف يمكن هذا؟إلا إذا كانت قد أغرقت نفسها دفاعاً عن النفس!

الحفار الثاني: نعم ..هكذا قرر المحقق.

الحفار الأول: لابد أن يكون اندفاعاً*(1) عن النفس، ولا شئ غير ذلك!
فخلاصة الأمر هكذا: إذا أغرقت نفسي عامداً فإن ذلك
يثبت حدوث فعل. والفعل ينقسم ثلاثة أقسام*(2):
أن تفعل وأن تعمل وأن تنفذ. وبناية*(3) عليه تكون
قد أغرقت نفسها عن عمد.(15)

كما هو واضح فقد لجأ القط إلى استخدم الهامش ثلاث مرات متتالية متجاورة في العبارة الأخيرة التي صدرت عن الحفار الأول، وهي عبارة واحدة شديدة التكثيف، محددة التكوين، كأنها صادرة عن أحد القضاة لا عن حفار قبور، ورغم هذا التكثيف والصرامة فالعبارة مكتظة بالأخطاء اللفظية الناجمة عن حذلقة الحفار، وهي حذلقة تثير الضحك. وقد تولت الهوامش الثلاثة مهمة التنويه عن هذه الأخطاء اللفظية مع إثبات أصل الألفاظ التي قالها الحفار في لغتها الأصلية، والكشف عما حل بهذه الكلمات من تحوير وتبديل عند مقارنتها بالأصل الصحيح لها.

(*1 يحاول الحفار أن يظهر علمه باستخدام مصطلحات قانونية
لاتينية فيحرفها، ويستخدم بدل التعبير الصحيح Se
Defendendo ومعناه الدفاع عن النفس قوله Se Offendeudo
وهو تعبير قد يحمل معنى الاندفاع والإساءة.)

(15) هاملت: الترجمة ذاتها، ص 235-236.

(*2 يسخر شكسبير على لسان الحفار من مدرسة الفكر التي كانت تضع الحدود الدقيقة بين المصطلحات الفلسفية. ويلاحظ أنه ليست هناك فروق حقيقية بين الأقسام الثلاثة. وقد تكون العبارة إلى بعض "التكييف" القانوني، إذ يقسم الفعل إلى تصور وقصد إلى التنفيذ ثم التنفيذ نفسه.)

(*3 يحرف الحفار المصطلح القانوني Ergo أي بناء عليه ، إلى قوله Argal.)

إن هذه الحذلقة اللغوية، وكم التخريجات القانونية والدينية والسياسية والاجتماعية المكثفة، وما يجاورها من تحريف في الصياغة، والأخطاء غير المقصود النابعة من محاولة الحفار أن يتفلسف في حديثه، كل هذا لا ينم عن مجرد طبيعة جاهلة في الحفار ولا يدل على غباء منه، أو قصور في التفكير، كما يبدو من ظاهر الأمر بل على العكس تماماً؛ فهذا المواطن البسيط – رغم هذه الخطاء المتوقعة من هذه الشخصيات – مشتعل الذهن، حاضر البديهة، لاذع النكتة، ماهر في حساب الأرقام والأيام، حينما يقدرها وفق قانونه الخاص، وهو شخص يهتم بالحياة ويعيشها، ولا يأبه بالموت الذي يتعامل معه يومياً كأنما يتعامل مع الحياة تماماً، وهو لا يفرق بين السادة والبسطاء، وبينما هو يحفر القبر للميت الجديد أوفيليا الشابة فهو يغني بهمة ونشاط، ويتجرع النبيذ، ويطلب منه المزيد لكي ينتهي من الحفر في الوقت المناسب.. ولعل كل هذه الخبرة والبداهة والطرافة وسلاطة

اللسان ما جعل هاملت يحذر في التعامل معه بعدما أفحمه بالرد القاطع مرات..

هاملت : ما أشد تمكن هذا الوغد!

لابد أن نكلمه بكلام دقيق وإلا غلبنا بالإبهام.

لقد – والله – لاحظت ياهوراشيو أن العصر نمت فصاحته

في السنوات الثلاث الأخيرة حتى لأصبح أخمص الفلاح

يلامس عَقِبَ النبيل وينكأ ما فيه من قرح! [16]

بل إن الحفار كان يجاري هاملت في حديثه المتلاعب بالألفاظ ويرد على تساؤلاته بدون أن يستفسر منه عما يقصد بهذا اللفظ أو غيره لأنه كان يجيب بنفس اللفظ في معناه الذي يراه صحيحاً، وكان هذا مثار دهشة هاملت. وقد أشار القط في هامش الترجمة إلى هذه القدرة حيث يقول:

(يتلاعب هاملت والحفار معا بكلمة Ground فيستخدمها هاملت في سؤاله بمعنى (السبب) ويستخدمها الفلاح في جوابه بمعنى (أرض)، وكأنما فهم سؤال هاملت بمعنى بأي أرض؟ فأجاب بأرض الدنمارك طبعا.) [17]

لقد وصلت ترجمة القط في حوار هاملت والحفار إلى ذروة الحساسية بأبعاد الكلمات المستخدمة والوعي بسياقاتها الفنية والنفسية والاجتماعية المتباينة، وعلى الرغم من أن الحوار يدور في مقبرة فهو لم يخل من طرافة

---

(16) هاملت: الترجمة ذاتها، ص244-245.

(17) هامش الترجمة ص 246.

وتندر وإن ظلت بوادر شبح الموت تجثم على الأحداث. وقد نجحت الترجمة في نقل هذا الجو وتجسيده ببراعة، فقد اختلطت في هذا المشهد تباينات هاملت والحفار على كافة المستويات والأبعاد، وامتزجت الضحكات بالذكريات المرة، والنكات بحسرات الألم، وتناقل الحوار ما بين غناء الحفار وسخريته، إلى ذكري الملك هاملت، ومن تحذلق الحفار وفذلكته في الحديث، إلى هموم هاملت بتعفن الجسد وتحلله في التراب، ومن تعالي الحفار على هاملت وعلى أسئلته التي تبدو ساذجة، إلى ذكرى يوريك مضحك الملك، ومن نكات الحفار على جنون الشعب الإنجليزي، وتفشي الهوس بينهم إلى الحد الذي لن يعرفوا فيه أن هاملت مجنونا بينهم، إلى شعور هاملت بالغثيان من جراء التفكير في الموت..وهكذا.

ولا يعني نجاح القط والتزامه بدقة الترجمة وأمانتها ولا براعته في تصوير ظلال الحوار أن ترجمته قد تغلبت على كل مصاعب هذا النص، فهذا أمر يكاد يكون مستحيلا على الترجمة الأدبية بعامة، وترجمة وليم شكسبير بخاصة. فقد ظلت هناك بعض صور التلاعب التي لم يستطع القط ترجمتها على نحو ما كان يأمل، وهو يعترف بذلك في هوامش الترجمة ذاتها[18]

---

(18) يذكر عبد القادر القط في أحد الهوامش المعنية بالتلاعب اللفظي أن هاملت يلعب في الحوار مع الحفار أكثر من مرة بكلمة Lie فهي تأتي مرة بمعنى يرقد ومرة بمعنى يكذب، وهو لعب لا يمكن نقله إلى العربية راجع هامش الترجمة ذاتها، ص 244. وقد سبق للعد [illegible] عرض بالذكر لتلك الصعوبة في المقدمة راجع مقدمة الترجمة ص40.

مثلما سبق واعترف به في المقدمة كذلك. لكن المؤكد أن كل هذه الهوامش - التي دونها القط بمهارة وأمانة يغبط عليهما - قد منحت ترجمته قوة ووضوحا وجمالا ومرونة، ورفعت من شأنها بين الترجمات المختلفة لهاملت.



(7)

هوامش الرؤية النقدية

يمتلك كل من "جبرا" و"القط" منهجاً نقدياً تكاملياً يمارسان به جهودهما في حقل النقد الأدبي، كما يمتلكان وعياً بالنظريات الأدبية المختلفة التي تبحث في فن صناعة الأدب وقوانينه المختلفة؛ ولا عجب فهما رمزان مهمان من الرموز النقدية العربية المعاصرة، وعلمان بارزان من أعلام الحركة الأدبية والنقدية معاً. وجهودهما في المجال النقدي تعلو قامتها على جهودهما في الترجمة. ويفترض بالتالي أنهما حينما يقدمان على ترجمة نص مسرحي عالمي واحد فإن ترجمتيهما سوف تحملان بعضاً من ملامح منهجهما النقدي ورؤيتهما الفنية، وسوف تتناثر في ترجمتيهما شذرات من وعيهما النقدي بالعمل الفني، ومكوناته، وما يحمله من قيم جمالية، وما يثيره من قضايا

إنسانية. حيث إن نشاط الترجمة الأدبية يحمل في ثناياه قدراً من الممارسة النقدية لاسيما لو صدرت هذه الترجمة عن ناقد أدبي.

ويفترض أن تعكس الترجمة التي تصدر عن ناقد أدبي في كثير من جوانبها – ربما كان أولها الهوامش والحواشي – بعضاً من هذا الوعي النقدي، كما ستعكس قدراً من ملامح المنهج النقدي للمترجم/الناقد، على نحو ما أوضحت من قبل دراسة (النقد وترجمة النص المسرحي).

والسؤال المنطقي الذي يفرض نفسه الآن هل عكست هوامش ترجمة كل من جبرا وعبد القادر القط لـ "هاملت" شيئاً من وعيهما النقدي؟ وهل تنم هذه الهوامش عن طبيعة منهج كل ناقد؟ وكيف؟.

من المنطقي أن يحرص المترجم – أي مترجم – على أن تخرج ترجمته للعمل الأدبي ترجمة فنية خالصة، تكاد تضاهي في فنيتها الأصل الأدبي الذي ترجم عنه. وقد تصبح المسألة يسيرة نسبياً حينما يكون المترجم أديباً يجيد التعامل مع صناعة الأدب، واعتاد أن يطرق دروب الإبداع، فهو لن يلتزم التزاماً منهجياً دقيقاً مع النص الأدبي الذي يترجمه، بعكس ما يفعل الناقد الذي تختلف زاوية تعامله مع مادة الأدب. فالأديب سوف يبث في العمل الأدبي كثيراً من ملكاته الخاصة، وقد يعيد صياغته وابتكاره على النحو الإبداعي الذي يتناسب ورؤيته، مثلما فعل خليل مطران مع "هاملت"، أو ما فعله نعمان عاشور مع "عطيل"، أو ما فعله صلاح عبد الصبور ووحيد

النقاش مع "يرما". ولن ينشغل الأديب المبدع حينما يعكف على ترجمة النص الذي تخيره إن كانت الترجمة صادرة عن اللغة الأصلية أو عن لغة وسيطة. كما أنه لن يجزع حينما يغير من طبيعة النص الأدبي الأجنبي الذي يترجمه، ولو أخرجه من كيانه ومذهبه أو مدرسته الأدبية على النحو الذي صدر به من المؤلف الأصلي، ليدخله في مذهب أدبي آخر يؤمن ويلتزم به المترجم. بينما تتكاثف الصعوبة وتتزايد العراقيل حينما تصدر الترجمة عن ناقد الأدبي – وإن مارس الإبداع الأدبي – حيث ستحكمه المعايير النقدية، ورؤيته للمفاهيم الجمالية التي لمسها في العمل، وسيحكمه المنهج الذي يتبعه في الترجمة .. إلخ.

ولا شك أن الناقد المترجم سوف يجاهد أن تخرج ترجمته فنية قدر المستطاع، لكنه لن يستطيع أن يفلت من براثن النقد الذي سيظل عالقاً بترجمته على نحو ما. ولذلك يفضل المترجم الناقد أن تصدر ترجمته للعمل الأدبي مسبوقة بمقدمة يضمنها كل ما قد يعن له من قضايا نقدية تتعلق بهذا العمل الأدبي الذي يترجمه، ويضمنها كل أفكاره المعنية بمشكلات النص الأدبي، بما فيها المشكلات المصاحبة لترجمة هذا النص، حتى إذا ما خلص للترجمة فأنه يخلص لها بذهن أكثر نقاء، وأكثر أدبية.

ويفترض كذلك أن كل الهوامش المثبتة حول متن الترجمة الصادرة من قبل الناقد/المترجم هي هوامش نقدية بصورة أو بأخرى، وأنها تعكس في مجملها – وإن اختلفت زواياها – كثيراً من هموم المترجم النقدية إزاء ما

يفجره النص. كما يمكننا أن ننظر إلى جميع الهوامش التي دونها المترجم لتحملها ترجمته للعمل ونحللها على أنها جزء من صلب القضايا الفنية والنقدية التي تشغل الناقد/المترجم في ترجمته لهذا العمل الفني. فلا يمكن أن تكون هذه الهوامش بريئة أو عفوية لمجرد ارتباطها بالنص الأدبي المترجم، حيث إن المترجم هو المسئول الأول عن هذه الهوامش. ولا يمكن أن تكون هذه الهوامش خالية تماماً من التأثير النقدي المصاحب لهذا النوع من المترجمين.

إذن فالمقدمة والهوامش هما النافذتان المعتمدتان لدى المترجم الناقد كي ينفذ منهما – أو يرنو بهما – إلى حقل النقد الأدبي عبر عالم الترجمة الأدبية. وهذا ما فعله تماماً كل من الناقدين المترجمين "جبرا" و"القط" . فقد حرصا كل الحرص على أن يصدر متن الترجمة نصا فنياً خالصاً قدر المستطاع، بينما حمّلا المقدمة وكثيراً من الهوامش ما عنّ لهما من هموم ومفاهيم ورؤى نقدية.

وقد افتتح كل منهما ترجمته لهاملت بمقدمة نقدية مستفيضة، قدما فيها كثيراً من آرائهما النقدية المتنوعة حول المسرحية، وأسهبا في تحليل طبيعة الصراع الدائر فيها، ودوافع تصاعد الأحداث وتطورها، والشخصيات الرئيسية وصراعها الداخلي والخارجي، والصورة الشعرية وتركيبها، كما تناولا بالتحليل بعض التفاسير المختلفة التي قامت حول هذا العمل الدرامي. ولسنا بصدد مناقشة وتحليل المقدمتين النقديتين اللتين قدمتا لـ "هاملت" في هاتين الترجمتين، حيث إن اهتمامنا منصب على الهوامش

التي قدمها كل مترجم منهما، وبخاصة الهوامش النقدية التي وردت في مجمل الترجمتين.

وإذا كنا قد ذكرنا أن مجمل الهوامش المثبتة في الترجمتين يمكن اعتبارها في إطارها الكلي والموسع هوامش نقدية بصورة أو بأخرى، فهذا يعني أن عرضنا وتحليلاتنا السابقة لهذه الهوامش في المحاور التي انتهينا منها وهي: هوامش المقدمة، وهوامش الإشارات الأسطورية. وهوامش الإشارات الدينية، ثم هوامش اللغة والتلاعب اللفظي، يمكن قراءتها جميعاً قراءة نقدية جديدة على ضوء المنهج النقدي الذي ينطلق منه كل مترجم ويلتزم به في تحليله للعمل. ولكن هذا لا يمنع أن بعض المترجمين - وبخاصة النقاد منهم - يقدمون في ثنايا الترجمة بعضا من الهوامش ذات الصبغة النقدية الخالصة. وهذه الهوامش هي النوع الذي سوف نقصر جهودنا في هذا المحور، ونقصد بها الهوامش التي قدمها المترجمان خصيصاً حول الرؤى النقدية لمسرحية "هاملت".

ليس خفياً أن الناقد جبرا إبراهيم جبرا قد اطلع على كثير من المراجع النقدية الأجنبية أثناء ترجمته لهاملت، وقد يبدو ذلك بوضوح في تلك الآراء النقدية - غير الموثقة - التي دعم بها مقدمته النقدية التحليلية السابقة على نص الترجمة، وحديثه النقدي حول تاريخ كتابة المسرحية ومصادرها، وطبيعة العصر الإليزابيثي ومسرحياته، ثم حديثه عن نوع هذه المأساة وعلاقتها بمآسي الانتقام، وطبيعة هاملت الشخصية المحورية في

المسرحية، ثم طبيعة الصراع العام في "هاملت"، والآراء التي قيلت حول هذه المسرحية .. ولكن الأمر لم يتوقف عند حدود حديث جبرا النقدي في المقدمة فقط، فنحن نشعر بظل هذه الآراء النقدية في كثير من الهوامش التي قدمها جبرا بين ثنايا الترجمة، لاسيما تلك الآراء التاريخية التي يصف فيها مسرح شكسبير وطبيعة المثلين في هذا المسرح، وعلامة المسرح الرئيسية أو شارته الفنية، وأهم سمات هذا المسرح، واستخدامه لبعض المصطلحات الفنية الأجنبية وتفسيره لها داخل الترجمة[1]. وقد يظن البعض أن هذه الهوامش متداخلة، وقد تحسب في إطار الهوامش التاريخية أكثر مما تحسب على الهوامش النقدية المباشرة، لكننا نستطيع أن نعتمد نموذجاً واحداً من هذه النماذج التي تنم بوضوح وبيان عن طبيعة الهوامش النقدية المباشرة التي دونها جبرا في صلب هوامش الترجمة، وفيها اعتمد على بعض المراجع النقدية الأجنبية التي تحلل بعض ما في مواقف المسرحية من ملابسات، ومن هذه المواقف ذلك الموقف الذي شعر فيه هاملت بأن أوفيليا تدعي حبها له وظن أنها تخونه. يقول جبرا في ذلك الهامش:

(«يعلق جي.بي هاريسون على هذا بقوله: "إن هذا المشهد كله بين هاملت وأوفيليا مما يحير النقاد ويقلقهم. ولعل تأويله من البساطة بمكان. عندما تصد أوفيليا، بأمر من أبيها، عشيقها هاملت من

(1) من بعض هذه الإشارات في ترجمة جبرا راجع الصفحات: 62/88/90/91/92/ 110/111/145.

الطبيعي أن يخطر له أول ما يخطر أن رجلاً آخر يخطب ودها، ويبدو أن شكه هذا يتحقق عندما ترد عليه هداياه. وإذ يحتدم في كلامه يلاحظ حركة في الستارة فيدرك أن وراءها من يسترق السمع إليهما. فيقول: "أين أبوك؟ " فتجيب أوفيليا كاذبة: "في البيت يا سيدي." إذن يعتقد هاملت ليس وراء الستارة إلا العشيق. ومن ثم تشتد مرارة خطابه: لقد أظهرت أوفيليا، كما أظهرت أمه من قبل، ما في طبيعة المرأة من فساد وانحلال".)[2]

إن قيمة مثل هذا الهامش النقدي الخالص لا تقف فقط عند حدود إثبات وتأكيد وجود هذا النوع من الهوامش النقدية في ترجمة النصوص الأدبية، ولكنه - بجوار ذلك - يكشف عن طبيعة التوجه النقدي والرؤية النقدية التي يتبناها المترجم الناقد، ونوعية المراجع النقدية التي يعتمدها في تحليله للنص الذي يترجمه. كما أنه يكشف لنا بوضوح عن أن منهج المترجمين النقاد عند تعاملهم مع النصوص الأدبية بغرض ترجمتها هو منهج لا يتوقف عند حدود الترجمة فقط، بل يتجاوز مسألة الترجمة الأدبية المحكومة بضرورة تقديم صورة فنية خالصة للنص الأدبي إلى مرحلة القراءة النقدية في أغلب الأحيان، حتى ولو حرص المترجم أن تأتي ترجمته فنية خالصة.

أما الدكتور القط فقد سبق أن نوهنا إلى حرصه على أن يدعم مقدمته

(2) هاملت: ترجمة جبرا، ص 107.

التي سبقت ترجمته لـ "هاملت" كثيراً من الآراء النقدية، وهي آراء قد تختلف في جزئيات توجهاتها البحثي، وتتباين في مناطق اهتمامها المتنوعة حول هاملت لكن هذه الآراء في وحدتها تكون رؤية تكاملية للمسرحية، وتقدم في مجموعها تفسيراً تكاملياً وتصوراً نقدياً شاملاً لأبعاد مأساة هاملت. ولأن هذه المقدمة يغلب عليها الطابع النقدي الأكاديمي، وتتسيدها صيغة البحث العلمي، فقد حفلت بكثير من الهوامش الأكاديمية العربية والأجنبية التي توثق المعلومات والآراء النقدية الواردة فيها. ولذا لن نعجب من هوامش نقدية منسوبة إلى نقاد بعينهم مثل:

*A .C. Bradley: Shakespearean Tragedy, London; Macmillan.

*The Development of Shakespeare as Imagery. Harvard University Press.

*T.S. Eliot: Hamlet. Selected Essays.

* H.D.F. Kitto: Form and Meaning in Drama.

أو حين نجد هامشاً عربياً ينص على مرجع نقدي مثل :

(اعتمدنا اعتماداً أساسياً في دراسة الأصل التاريخي والأسطوري للمسرحية وتاريخ تأليفها ونشرها وتمثيلها على مقدمة جون دوفر ولسون لطبعة كمبردج.)

وكما سبق القول إن الصبغة النقدية الأكاديمية هي الصبغة السائدة على هذه المقدمة. لذلك لن نجد في داخل الترجمة هوامشاً تعكس الرؤية

النقدية الأكاديمية بصورة مباشرة أو فجة. لكننا قد نجد بعض الهوامش النقدية الجمالية والتذوقية التي لا تخرج في مضمونها عن بقية الهوامش التي تناولناها بالتحليل في سياق التقسيم السابق. وقد تتشابك خصائصها كأن يجتمع في الهامش إشارة لغوية مع الإشارة النقدية. ومن هذه الهوامش ذلك الهامش الذي قدم القط فيه تعليقاً تفسيرياً ونقدياً على قول هوراشيو لهاملت وهو يلقي بعضاً من الشعر:

(هاملت: إنك تعلم ياخلي الأوفى

إن الدولة هذى تنهار

كانت من قبل زيوس يحكمها

واليوم عليها يحكم طاووس مفتون

هوراشيو : كنت تستطيع أن تحافظ على القافية*)[3]

وجاء الهامش على النحو التالي:

(*خرج هاملت في الشطر الرابع على القافية فاستخدم كلمة بمعنى الطاووس، وكان يستطيع أن يجئ بالقافية لو استخدم كلمة ASS أي حمار، وكان يمكن أن يكون الشطر بالعربية :واليوم عليها يحكم في العرش حمار).

وقد استفاد القط أيضاً في هذا الهامش النقدي من بعض إشارات

---

(3) هاملت: ترجمة القط، ص 167- 168

التحديث اللغوي في الطبعة الإنجليزية التي فسرت تنويه هوراشيو لهاملت على الخروج عن القافية يقول النص الشكسبيري:

Hamlet: For thou dost know, Oh Damon dear,
This realm dismantled was
Of Jove himself, and now reigns here
A very, very - pajock.
Horatio: You might have rhymed.

والمقصود من قول هوراشيو هنا أن هاملت كان يمكن أن يقفي شعره على نسق كلمة was التي وردت في السطر الثاني لو استخدم كلمة "Ass" في نهاية السطر الرابع، لكنه خرج عن القافية بقصد.

ومن الملاحظ في هذه الصورة أن القط قد ترجم كلمة Jove الواردة في النص الأصلي وتعني جوبيتر كبير آلهة اليونان إلى العربية بكلمة زيوس زيوس Zeus وهو أيضاً كبير آلهة اليونان ولكن الفارق أن Jove هي الاسم في اللغة اللاتينية وزيوس الاسم الإغريقي للإله.

عموماً هناك شبه تأكيد داخل متن الترجمة على قلة الهوامش النقدية ذات الدلالة المباشرة والصريحة، والتي تحمل قد تحمل في ثناياها توثيقاً مرجعياً لرأي أو موقف نقدي محدد. وفي ظني أن هذا يعد تميزاً للترجمة ويؤكد صلاحيتها للتداول الفني. بما يتماشى والقول (للفن وقت وللنقد وقت).

خاتمة

كان موضوع بحثنا هذا عن (هوامش "هاملت"، قراءة نقدية في حواشي ترجمات النص إلى العربية)، محاولة لدراسة ذلك الجزء المهم والمهمل في عملية الترجمة. هو مهم لأنه لا غنى عنه لاكتمال الترجمة وتحقيق الإضافة الجادة إلى الثقافة المترجمة إليها، وهو مهمل لأنه لم يحظ بما يستحق من عناية الباحثين.

تضم الدراسة مقدمة وإطارين، أولهما نظرى وثانيهما تطبيقى. ويقع الإطار النظرى فى أربعة مباحث:

المبحث الأول: "هوامش الترجمة الأدبية" واستعرضنا فيه أهمية الهوامش ودوافع الاستعانة بها، كما تطرقنا إلى تباين نسبة وجودها تبعا

لطبيعة النص والجنس الأدبى الذى ينتمى إليه، وطبيعة المرحلة التاريخية التى أنتج فيها تأليفا أو ترجمة، وخصوصية اللغة المستخدمة فى البيئة الأصلية والبيئة الجديدة، وأكدنا على أنه من المنطقى أن تختلف نوعية الهوامش فى حال ترجمة النص الواحد أكثر من مرة فى اللغة الواحدة.

المبحث الثانى: وفيه توقفنا أمام "وظائف الهوامش فى الترجمة الأدبية" ورأينا فيها وسيلة موضوعية للتفسير والإضاءة، وأداة تحقيق للمترجم حرية التعبير عن رؤيته دون تدخل فى النص الأصلى، فضلا عن توضيح منهج الترجمة الذى ينتهجه المترجم. كما أشرنا في المبحث إلى أهمية الهوامش من حيث قدرتها على الكشف عن بعض ما يرومه المؤلف الأصلى من مغزى.

وجاء المبحث الثالث: عن " الهوامش ..إشكاليات الحرية والخطاب" لنبرهن من خلاله على أن حرية المترجم تكاد تكون مطلقة، وهو وحده القادر على تقنين هذه الحرية فى ضوء الخطاب الذى يستهدف توجيهه إلى ثقافته من خلال الهوامش. وعلى المترجم أن يحرص دائما أن تكون هوامشه في خدمة المتلقي. وأن يراعي تباين واختلاف الجمهور الذى يبدأ من المتلقي العادى غير المتخصص وصولا إلى المتلقي الموغل فى التخصص.

أما المبحث الرابع: والأخير من الإطار النظرى فهو معنى بـ"دراسة هوامش الترجمة" من حيث خصوصية تكوينها البنائى، فهذه الهوامش أقرب إلى النص الاستثنائى أو النص الإضافى المنتسب إلى متن النص، والمنفصل عنه فى الوقت نفسه. ولذلك فإن هوامش الترجمة تثير قدرا كبيرا من القضايا

اللغوية والفنية والنقدية والأيدلوجية والتاريخية والثقافية والمعرفية. لذا فإن دراسة هوامش النص – في ظني – يجب أن تنبع أولا من طبيعتها وفقا لبنية النص، ومن مجموع الوظائف المختلفة التي تحققها للنص المترجم. وحرصنا في المبحث على الإشارة إلى الوظيفة التفسيرية للنقد الأدبي، ومن أشرنا ثم إلى ضرورة وأهمية الهوامش في الإطار النقدي عبر مستويات متعددة.

أما الإطار التطبيقي للدراسة فقد ضم سبعة مباحث هي:

- لماذا شكسبير؟ .. لماذا هاملت؟
- ترجمات هاملت في العربية
- هوامش المقدمات
- هوامش الإشارات الأسطورية
- هوامش الإشارات الدينية
- هوامش اللغة والتلاعب اللفظي
- هوامش الرؤية النقدية

وفي مطلع هذا الإطار قدمنا إجابات عن سؤالين إجرائيين مهمين يطرحهما عنوان البحث: السؤال الأول يتعلق بأسباب اختيار الدراسة للكاتب المسرحي الفذ وليم شكسبير "1564-1619" ومسرحية "هاملت" تحديدا، والسؤال الثاني عن ترجمات "هاملت" إلى العربية، والدوافع المنهجية التي أدت إلى وقوع الاختيار على ترجمتي جبرا إبراهيم جبرا "1960" والدكتور عبد القادر القط "1971".

ثم انتقلنا في المحاور الخمسة التالية إلى الدراسة النقدية التحليلية للترجمتين، حيث قسمنا محاور الدراسة الخاصة بتحليل الهوامش إلى عدة قضايا تصاعدية تبدأ بهوامش المقدمة وتنتهي بهوامش الرؤية النقدية مرورا بثلاثة أنماط في الهوامش هي: الهوامش الأسطورية، الهوامش الدينية، هوامش اللغة والتلاعب اللفظي.

وقد اجتهد الباحث عبر الإطارين لكي يقدم تصورا يراه مفيدا على أكثر من مستوى، فهو مفيد للثقافة العربية التي استوعبت الترجمتين وحولتهما إلى جزء من نسيجهما، ومفيد للثقافة المسرحية من حيث التوقف عند عمل مسرحي مهم لكاتب من الطراز الرفيع، وهو مفيد للثقافة النقدية لأن البحث، ومن منطلق غير مطروق، قد تصدى لعديد من القضايا والإشكاليات التي يعتني بها النقد تنظيرا وتطبيقا.

ومع كل ما طرحته محاور الدراسة في إطاريها من قضايا، وكل ما توصلت إليه من نتائج كلية أو ثانوية، يهمنا أن نؤكد في نهاية الأمر أن الهدف من الدراسة ليس المفاضلة بين ترجمتي جبرا والقط والانتصار لإحدى الترجمتين، ذلك أن الهدف الأسمى هو التحليل العلمي لظاهرة بالغة الأهمية لم تحظ بما تستحق من الاهتمام والمتابعة.

ثبت بأهم المصادر والمراجع

أولاً – المصـــــادر

(أ) المصادر المترجمة:

• وليم شكسبير: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار القدس للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة رابعة منقحة، بيروت 1960م.

• وليم شكسبير: هاملت، ترجمة عبد القادر القط، مراجعة محمد إسماعيل موافي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1971م.

(ب) المصادر الأجنبية:

• William Shakespeare :

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.

Three Editions

1. The Works of Shakespeare, Edited for the Syndics of the Cambridge University Press. By: John Dover Wilson. London. UK.
2. The QPB Reader's Shakespeare, Quality Paperback Book Club. By: Robert Atwan, Paul Bertram. And Jon Roberts. New York. U.S.A. 1997.
3. Shakespeare Made Easy. Modern Version side-by-side with full original text. By: Alan Durband. Hutchison, London 1986.

ثانياً: المراجع

(أ) المراجع العربية:

• د.جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

- د. رمسيس عوض: شكسبير في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
- د.عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1982م.
- د.فوزي عطية محمد: علم الترجمة "مدخل لغوي" دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت
- قاموس الكتاب المقدس، نخبة من الأساتذة اللاهوتيين، القاهرة ،د.ت.
- د.محمد عناني:
  - الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ، 1997م.
  - المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.
- د.محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة النص المسرحي، دار الهدى، المنيا ،2001م.
- د.مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة ، الكويت، العدد 139، يناير 1995.
- د.نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ودراسات أخرى.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م.

(ب) المراجع المترجمة:

- أرسطوطاليس: في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، د.شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
- ب.كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم

وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.

- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، 1981م.
- صمويل نوح كريمر وآخرون: أساطير العالم القديم، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974م.
- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، مراجعة د.شوقي السكري ود. علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 18، يونيو 1979م.
- هنري هـ .ريماك: مرة ثانية الأدب المقارن في مفترق الطرق، تقديم وترجمة وقراءة نقدية د.محمد مدني، مطبعة أبو هلال للطباعة والنشر، المنيا، 1999م.
- وليم شكسبير مأساة عطيل "مغربي البندقية" عربها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1978م.
- يوجين .ا.نايدا: نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، 1976م.

(م) المراجع الأجنبية:

- Christopher Butler: Interpretation, Deconstruction and Ideology, Clarinton press. Oxford. 1984.
- David Lodge: 20th Century Literary Criticism. A Reader Edited by David Lodge. Longman, London, first published, 1972.
- George Steiner: After Babel, Oxford University Press, London, 1975.
- Jeremy Hawthorn: A Glossary of Contemporary Literary

Theory. A member of Hodler Headline group. London, New York. 1998.

- John Gassner & Edward Quinn: The Readers Encyclopedia of World Drama. Thomas. Y. Company New York 1969.
- M.M. Enani: On Translating Arabic A Cultural approach. G.E.B.O, Cairo, 2000.
- R. Heylen: Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets. London, 1993.
- Susan Bassnett & McGuire: Translation Studies. Muthuen. London - New York, 1980.
- Tım Parks: Translating Style: The English Modernists and Theır Italian Translations. Cassell, London and Washington. 1998.

ثالثاً: الدوريات

(أ) الدوريات العربية:

- مجلة المسرح، القاهرة، العدد الرابع، إبريل 1964م
- مجلة الكرمل، بيروت، العدد، 17، 1985.
- مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد خاص، فبراير ومارس 1988م.
- مجلة الوحدة ،الرباط – المغرب،العدد 62/61، 1989م.

(ب) الدوريات الأجنبية:

- Yearbook of Comparative and general Literature, Volume "47". 1999.
- Yearbook of Comparative and general Literature, Volume "48".2000.

المحتوى







هوامش هاملت

قراءة نقدية فى هوامش ترجمة النص إلى العربية

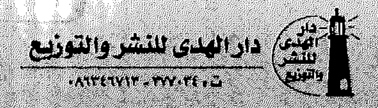
تسعى هذه الدراسة إلى مغامرة القراءة النقدية لظاهرة "الهوامش" أو "الحواشى" التى قد يستخدمها المترجم فى حقل الترجمة الأدبية ، بوصفها أداة فنية ووسيلة منهجية تساعده فى إنتاج ترجمته للنص الأدبى الأجنبى على أفضل صورة ممكنة ، و تسهم فى تهيئة هذا النص المترجم للتلقى المناسب فى البيئة الثقافية الجديدة .

و قد حاولت الدراسة فى إطارها " النظرى " - الذى كان يطمح للنظرية فلم ينج من التنظير - أن تحدد مبدئيا طبيعة هذه الهوامش و خصائصها الفنية و المنهجية ، و تنوعها فى إطار ترجمة النص و صياغته ، كما حاولت أن توضح مجموعة الوظائف المنوطة بهذه الهوامش ، و دورها اللغوى ، و الفنى ، و اللثقافى ، [illegible] خدمة النص المترجم .



و إذا كانت الدراسة قد كشفت عن مجموعة من النتائ[illegible] فى سبر أغوار العلاقات المتشابكة حول مادة " الأدب [illegible] حقول مثل الترج[illegible] النقد الأدبى و الأدب ال[illegible] و إن ادعى لدراس[illegible] ة المحاولة و مغامرتها التجريب النقدى ، فهو [illegible] شرف اكتشاف الأرض ما زال يرنو إليها .

د. محمد مدنى


دار الهدى للنشر والتوزيع
ت ٠٣٤٠٣٤٤ - ٠٨٦٣٤٦٧١٣ - ٠٣٧٧٠٣٤٤